

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
DIPLOMOVÁ PRÁCE

2020

Táňa Vejvodová Nasar Eddin

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra hudební výchovy

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Hudebně pedagogický odkaz Boženy Viskupové  
Musical pedagogical legacy of Božena Viskupová

Bc. Táňa Vejvodová Nasar Eddin, DiS.

Vedoucí práce: Doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc.

Studijní program: Pedagogika (N7501)

Studijní obor: Pedagogika předškolního věku N PPP (7501T010)

Odevzdáním této diplomové práce na téma Hudebně pedagogický odkaz Boženy Viskupové prohlašuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne..... podpis.....

Ráda bych touto cestou poděkovala svému vedoucímu práce Doc. PaedDr. Miloši Kodejškovi, CSc. za cenné rady z výzkumu v oblasti hudebně pohybové výchovy. Děkuji za naše plodná setkání, trpělivost a důvěru, kterou do mě vložil. Dále chci poděkovat Aleně Vikové, za poskytnutí cenných materiálů ze soukromého archivu Boženy Viskupové. Za naše milá setkání a rozhovory, ze kterých jsem též čerpala při vypracování části teoretické. Touto cestou bych ráda poděkovala všem mým respondentům, kteří mi věnovali svůj čas a zúčastnili se výzkumných rozhovorů. Dále bych ráda poděkovala paní Mgr. Mileně Kmentové, Ph.D. za poskytnutí cenných kontaktů a paní Mgr. Marii Liškové za informace v oblasti choreografie a improvizovaného pohybu.

Můj velký dík náleží i dlouholeté přítelkyni Ing. MgA. Sylvě Jablonské, za podporu a technickou pomoc. Také chci poděkovat mé přítelkyni a bývalé kolegyni Mgr. Šárce Šťastné za obrovskou podporu během studií a za technickou pomoc při vypracovávání této práce. V neposlední řadě chci poděkovat své rodině, která ve mě vždy věřila, za jejich cenné rady, podporu a lásku. Speciální poděkování a můj velký obdiv a slova díky patří mému manželovi, za morální podporu a za pomoc s formální úpravou práce.

## **ABSTRAKT**

Diplomovým záměrem bude zhodnotit přínos Boženy Viskupové v rozvoji hudebně pohybové pedagogiky. Práce bude mít badatelský charakter založený na odborné a metodické analýze prací Boženy Viskupové. Zveřejní její dosud nepublikované rukopisy a osobní dokumenty do míry, kterou dovolí její rodina. Výzkumná část diplomové práce bude obsahovat analýzu rozhovorů s hudebními osobnostmi a současnými pedagogy.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Božena Viskupová, hudba a pohyb, pedagogická práce s dětmi, improvizace.

## **ABSTRACT**

The aim of the thesis is to evaluate the contribution of Božena Viskupová in the development of musical-pedagogical pedagogy. The thesis has a research character based both on a professional as well as a methodical analysis of Božena Viskupova's work. It also shows her yet unpublished manuscript and personal documents to the extent her family allows. The research part of the thesis includes an analysis of the interviews with musical personalities and contemporary educators.

## **KEYWORDS**

Božena Viskupová, music and motion, pedagogical work with children, improvisation.

## Obsah

Úvod .....	7
TEORETICKÁ ČÁST .....	8
<b>1 Osobnost Boženy Viskupové .....</b>	<b>8</b>
1.1 Životopis .....	8
1.1.1 Pobyť v Roudnici .....	8
1.1.2 Pražská léta .....	9
1.1.3 Kariérní postupy .....	10
1.2 Tvůrčí činnost .....	13
1.2.1 Sběratelská činnost na Slovensku .....	16
<b>2 Inspirační zdroje Boženy Viskupové .....</b>	<b>18</b>
2.1 E.J.Dalcroze .....	18
2.1.1 Život a dílo .....	18
2.1.2 Rytmičká gymnastika .....	20
2.2 Carl Orff .....	22
2.2.1 Schulwerk – Orffův institut v Salcburgu .....	23
<b>3 Odborné práce z oblasti hudební pedagogiky B. Viskupové .....</b>	<b>27</b>
3.1 Hudebně pohybová rytmika. Praha: ČSHV, 1970 .....	27
3.2 Hudba a pohyb. Praha: Supraphon, 1972 .....	28
3.3 Hudebně pohybová výchova a zpěv. Praha: SPN, 1989 .....	31
3.4 Hudebně pohybové hry. Praha: Česká obec sokolská, 1997 .....	38
<b>4 Hudebně pohybová výchova v pojetí B. Viskupové .....</b>	<b>41</b>
4.1 Lekce hudebně pohybové výchovy Boženy Viskupové .....	41
4.2 Vymezení základních pojmů – rytmika a píseň .....	42
4.3 Charakteristika jejího klíčového díla Hudba a pohyb .....	44
PRAKTICKÁ ČÁST .....	55

<b>5</b>	<b>Výzkum.....</b>	<b>55</b>
5.1	<i>Předmět a cíle výzkumu.....</i>	55
5.2	<i>Metody a pracovní hypotézy výzkumu .....</i>	56
5.2.1	<i>Sběr dat .....</i>	56
5.3	<i>Organizace a průběh výzkumu .....</i>	57
5.4	<i>Metodologické roztřídění rukopisů Boženy Viskupové .....</i>	58
5.5	<i>Strukturální analýza rukopisů z hodin Boženy Viskupové.....</i>	59
5.5.1	<i>Hudební výchova pro posluchačky školy pohybové výchovy taneční 1947.....</i>	59
5.5.2	<i>Nápravný tělocvik 1956 .....</i>	60
5.5.3	<i>Brandýs nad Labem, Pedagogická fakulta UK 1966-1971.....</i>	61
5.6	<i>Strukturální zápisky z Orffova institutu .....</i>	66
5.6.1	<i>Orffův institut 1966-1967 .....</i>	66
5.6.2	<i>Orffův seminář 1976-1995.....</i>	69
5.6.3	<i>Orffův seminář 1988.....</i>	70
5.7	<i>Strukturální zápisky z Dalcrozeovských kurzů z let 1969-1972.....</i>	73
5.7.1	<i>Mrs. Barclay a vzdělávání mentálně postižených .....</i>	73
5.7.2	<i>Mrs. Barclay a velký orchestr pro dospělé.....</i>	76
5.7.3	<i>Prof. Schmid a hodina eurytmie .....</i>	78
<b>6</b>	<b>Rozhovory s respondenty .....</b>	<b>81</b>
6.1	<i>Výzkumný vzorek – představení respondentů .....</i>	81
6.2	<i>Komparace rozhovorů .....</i>	83
<b>7</b>	<b>Vyhodnocení – verifikace hypotéz a závěry z výzkumu .....</b>	<b>91</b>
<b>8</b>	<b>Diskuze .....</b>	<b>92</b>
	<b>Závěr.....</b>	<b>95</b>
	<b>Seznam použitých informačních zdrojů.....</b>	<b>96</b>
	<b>Seznam příloh .....</b>	<b>104</b>
	<b>Seznam obrázků.....</b>	<b>144</b>

## Úvod

*Hádej, hádej, kdopak je to. Tančí to a hraje si to. Tempo rytmu vytleskává, se svižností příklad dává, oči, uši otvírejte, na metrum si pozor dejte! Hádej, hádej, kdopak je to, paní Viskupová je to.*

Báseň od neznámého autora, věnována paní Boženě Viskupové

Rychnov, 11. 7. 1992

Osobnost Boženy Viskupové je názorným příkladem jednoho z mých nejoblíbenějších životních mott, a to konkrétně tohoto *Všechno jde, když se chce*. Jak jinak si můžeme vysvětlit vitalitu této pozoruhodné renesanční dámy, která se stala ikonou a uznávanou pedagožkou nejen v mateřských a uměleckých školách, ale také na Univerzitě Karlově, Pedagogické fakultě, kde předávala své bohaté zkušenosti studentům a budoucím pedagogům, a to do svých neuvěřitelných 102 let věku. (Zemřela 29. srpna roku 2015). Její mimořádný přínos v oblasti hudebně pohybové výchovy je nesmazatelný. Spolu s dalšími osobnostmi, jakými jsou Eva Jenčková, Věra Mišurcová či Eva Kulhánková se řadí k významným osobnostem hudebního světa.

Práce je rozdělena do dvou větších celků, teoretického a praktického. V teoretické části se snažím o představení života této pedagožky, jejích hudebně pedagogických děl a v neposlední řadě významných hudebních osobností, které byly její velkou inspirací a podněcovaly ji k šíření nadčasových myšlenek. Část praktická je kombinací analýzy rukopisů Viskupové a prezentací výzkumných rozhovorů, které dále slouží jako podklad k verifikaci pracovních hypotéz. V samotném názvu diplomové práce je sousloví hudební odkaz. Osobně chápu tento termín jako určitý vzkaz. Vzácnou vzpomínku, která má sloužit k předání hudebně pohybových metod Viskupové dalším generacím na poli hudebním i nehudebním.



# TEORETICKÁ ČÁST

## 1 Osobnost Boženy Viskupové

### 1.1 Životopis

#### 1.1.1 Pobyť v Roudnici

Božena Viskupová se narodila v Roudnici nad Labem 5. srpna roku 1913 rodičům bez hudebního vzdělání. „*Narodila jsem se v městě malém, ale velmi činorodém.*“<sup>1</sup> Tehdy ještě jako Božena Dobravská, vyrůstala v harmonické rodině se dvěma sourozenci (viz příloha č. 1). Od útlého věku však byla s láskou vedena k hudbě, a to hlavně svým otcem, který ač byl povoláním bankovní úředník, tak byl hudební nadšenec a velmi dobře ovládal hru na klavír.

*„Otec nám byl vždy vzorem. Podporoval v nás zájem o hudbu. Při každé příležitosti jsme od něj dostávali noty, které objednal v Německu. Hodně jsme hrávali čtyřručně a šestiručně.“*<sup>2</sup>

Předkové z otcovy strany byli též kantoři.

*„Pocházím po dědovi ze staré kantorské rodiny, jejíž kantorské kořeny sahají historicky až do 17. století.“*<sup>3</sup> Dědeček Viskupové byl sedlák, který každé ráno hrával na své pianino. *„S ním mám spojené první hudební krůčky.“*<sup>4</sup>

Muzikantské zázemí jí nabízelo možnosti seznámit se i s jinými hudebními nástroji a jednoznačně přispěly k pozdějšímu vstupu do studentského orchestru.

*„Otec byl výborný klavírista, všechny tři děti hrály na několik hudebních nástrojů a byly členy studentského orchestru.“*<sup>5</sup> Po ukončení nižšího reálného gymnázia vedly její kroky do Prahy.

---

<sup>1</sup> Božena Viskupová - život a dílo. In: KODEJŠKA, Miloš. *Média v hudebním vzdělávání /Media in Music Education* [online]. Praha, 2014, 2014 [cit. 2019-07-03]. Dostupné z: <http://www.czechcoordinatoreas.eu/obsah.htm>.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> Tamtéž.

### 1.1.2 Pražská léta

Město Praha se jí stalo osudovým. Později zde potkala i svého budoucího manžela, lékaře MUDr. Pavla Viskupa (viz příloha č. 2). Dne 28. 10. 1939 se za něj provdala. V Praze započala své hudební vzdělání na pražské konzervatoři (viz příloha č. 3), konkrétně obor hra na klavír u profesora A. Šímy a s tímto oborem také studovala sborový zpěv u profesora V. B. Aima, který i později vyučovala. Toto studium zakončila absolutoriem roku 1940.

Pod vedením Anny Dubské se začala seznamovat s Dalcrozovskou pedagogikou a s její rytmickou gymnastikou (více kapitola 2.1. E. J. Dalcroz).

*„Dnes si uvědomuji, jak dobře jsem udělala, když už tehdy jsem studovala 2 obory – hudební a pohybový dalcrozeovský. Byla jsem zřejmě předurčena k mé nynější činnosti, neboť to studium jsem dělala s radostí, bez uvědomělých plánů v budoucnosti.“<sup>6</sup>*

V socialistickém období se nesetkala vždy s pozitivními ohlasy, týkajícími se její umělecké práce, a tak na čas vypomáhala svému manželovi s pacienty v domácím léčení a soukromě vyučovala hru na klavír. Avšak nápady a vize stále zůstávaly v její hlavě a z počtu jejích zápisků je patrné, že své snažení po dlouhou dobu strádala, aby je poté mohla prezentovat. Velkým impulzem pro ni byla možnost začít vyučovat v Lidové škole umění (LŠU) Prahy 5 Na Popelce hudebně pohybovou výchovu, a to díky hudebnímu skladateli Aloisovi Hábovi, který byl jednou z mnoha inspirujících osobností v jejím životě. Na této škole vyučovala téměř 30 let.

*„Pro tento typ školy napsala i osnovy hudebně pohybové rytmiky.“<sup>7</sup>* Obor hudebně pohybová výchova se stal její celoživotní náplní a zároveň i posláním. Psal se rok 1957 a v Praze se začaly šířit pochvaly na její hojně navštěvované hodiny hudebně pohybové výchovy.

*„Žákyně tanečního oddělení lidové školy umění v Praze 5 připravily pro zájemce o pohybové umění večer III. Tanečního pásma jako výsledek celoročního snažení. Málokdy*

---

<sup>5</sup> PETROVÁ, Marie. Hudba a pohyb jako součást života. *Informační zpravodaj České hudební společnosti*. Praha, 1983, 9(3), s.15.

<sup>6</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Životopis*.

<sup>7</sup> PETROVÁ, Marie. Hudba a pohyb jako součást života. *Informační zpravodaj České hudební společnosti*. Praha, 1983, 9(3), s.15.

*se podaří podat v takové souhře pohyb, vybrat vhodný žánr a oblečení pro každý jednotlivý věkový stupeň, jak se to podařilo vedoucí tanečního oddělení Boženě Viskupové.* “<sup>8</sup>

*„Byl jsem tu nepřipraveným svědkem a rád bych se rozdělil o ten zážitek. Viděli jsme, s jakým půvabem bosého dětství prostě a přece s muzikální nevšedností provedly její malé žačky Řídkého polku „Lenka“.*“<sup>9</sup>

Pochvaly ale neustávaly i v letech pozdějších. Zde přináším pár ukázek:

*„Způsoby, jakými v dětech budí hudební fantazii, pěstuje tanečně pohybový projev, osobitě pomáhá utvářet orientaci v čase i prostoru, rozvíjí v nich schopnost provádět analýzu i syntézu, podporuje jejich pozornost a paměť.“*<sup>10</sup>

*„Taneční oddělení lidové školy umění z Prahy 5 uspořádalo jako každoročně ve spolupráci se sdružením rodičů a přátel této školy přehlídku své celoroční činnosti, a podalo tak veřejnosti výsledek soustavné a odpovědné práce s dětmi. Večer se po všech stránkách zdařil, ukázal tělesné spojení výchovy pohybu s výchovou hudební, vyjádřeno citlivým vnímáním hudebních předloh, zpěvem a hrou na hudební nástroje.“*<sup>11</sup>

*„Že tato vystoupení nemusí být pouhým předvedením dosažených výsledků, ale skutečným vyvrcholením pedagogické práce a jejím slavnostním zakončením jak pro děti, tak pro rodiče, tak pro učitele a školu, to dokázala prof. tanečního oddělení, Božena Viskupová.“*<sup>12</sup>

Taneční skupina LŠU v Praze 5 uvedla několik představení v divadlech Rokoko, Disk a divadle ABC.

### **1.1.3 Kariérní postupy**

Později, roku 1966, jí byla nabídnuta spolupráce s významným hudebním skladatelem Iljou Hurníkem a profesorem Vladimírem Pošem. Tato spolupráce se týkala účinkování v televizním pořadu *Zaostřeno na hudbu*. Cílem pořadu bylo představit hudební výchovu

---

<sup>8</sup> BERDYCHOVÁ, Jana. Večer hudby, pohybu a slova. *Učitelské noviny*. Praha, 1975.

<sup>9</sup> J. R. Tribuna čtenářů: Vzor estetické výchovy. *Lidové noviny*. Praha 6, 1963, s. 3.

<sup>10</sup> STŘELÁK, Miroslav. Poznejme se navzájem. *Estetická výchova*. Praha, 1973, s. 152.

<sup>11</sup> R. D. Zdařilý večer. *Učitelské noviny*. 1977.

<sup>12</sup> MIŠURCOVÁ, Věra. Zdařilé představení. *Estetická výchova*. Akademie věd, 1983,(4), s. 116.

v moderním pojetí, nicméně po odvysílání prvního dílu roku 1966 se z něj zároveň stal i díl poslední. „*Bylo to pro tehdejší režim příliš uvolněné,*“<sup>13</sup> komentovala tehdy Viskupová.

V této době se nejvíce inspirovala orffovským učením. Německý skladatel Carl Orff, který založil roku 1961 školu v Salcburku, předával svým pedagogům znalosti a zkušenosti o propojení hudební výchovy a pohybu stejně tak, jako později Viskupová. Zde čerpala své nápady, které všechny zaznamenávala do poznámkových bloků a kombinovala nápady své a jiných. Nemůžeme opomenout ani dalcrozeovské kurzy v Londýně, kde se poprvé seznámila s výukou mentálně postižených dětí (viz příloha č. 4).

*„Výuka dětí mentálně postižených mě mimořádně zaujala. Byly to přednášky s praktickým výcvikem. Měli jsme možnost dostat se přímo do nemocnice St. Lawrence's za Londýnem, kde se tímto problémem už dlouho zabývají. Hudbou a pohybem se je snaží přivést k harmonické činnosti.“*<sup>14</sup>

Roku 1968 se zvedla emigrační vlna a manželům Viskupovým byl nabídnut vstup do komunistické strany.

*„V osmašedesátém odcházelo hodně lidí, i našich známých, ale my jsme o tom s manželem nikdy neuvažovali. Ani když ho sledovala StB a několikrát mu nabízela spolupráci nebo alespoň vstup do strany. Vždycky to taktně odmítl.“*<sup>15</sup>

Roku 1966 dostala nabídku účastnit se vědeckého hudebního experimentu právě pod záštitou Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Tento experiment probíhal v Brandýse nad Labem a trval celkem čtyři roky. Jeho úkolem bylo vyzkoumat, zda je pro žáky prvního stupně základních škol vhodné používat orffovskou pedagogiku.

*„Když jsem se v roce 1966 vrátila z Orffova institutu v Salcburku, byli jsme s prof. Pošem pozváni na katedru hudební výchovy Pedagogické fakulty UK v Brandýse nad Labem,*

---

<sup>13</sup> Božena Viskupová - život a dílo. In: KODEJŠKA, Miloš. *Média v hudebním vzdělávání /Media in Music Education* [online]. Praha, 2014, 2014 [cit. 2019-07-03]. Dostupné z: <http://www.czechcoordinatoreas.eu/obsah.htm>.

<sup>14</sup> JAKUBCOVÁ, Dana. *Slovenské učitelské noviny*. Slovensko, 1973.

<sup>15</sup> Božena Viskupová - život a dílo. In: KODEJŠKA, Miloš. *Média v hudebním vzdělávání /Media in Music Education* [online]. Praha, 2014, 2014 [cit. 2019-07-03]. Dostupné z: <http://www.czechcoordinatoreas.eu/obsah.htm>.

*abychom Orffovu metodu experimentálně ověřili při výuce v 1. třídě fakultní školy.*<sup>16</sup>  
Roku 1968 poskytla rozhovor do časopisu *Taneční listy*, kde se o experimentu zmiňuje takto: „*Zájem o náš experiment vzrůstá, o čemž svědčí jak návštěvy profesorů, docentů, asistentů, učitelů LŠU, učitelů ZDŠ, tak i návštěvy ze zahraničí.*“<sup>17</sup>

Výsledky potvrdily přínos použití orffovské pedagogiky v mnoha směrech. Co se týče kognitivní oblasti, hlavně v rámci rozvoje fantazie, utřídění a vyjádření myšlenek dětí a umění vyjádřit slova či pocity pohybem. Také v rámci tělesné kondice dětí se prokázalo použití orffovské pedagogiky jako více než přínosné. Tento experiment posunul hudebně pohybovou výchovu do popředí většího zájmu a jeho výsledky jsou dodnes validním zdrojem.

*„Tehdejší vedoucí katedry hudební výchovy F. Sedlák zhodnotil její práci jako účinný prostředek pro rehabilitaci hudební výchovy v Československu.“*<sup>18</sup>

V letech 1970-2000 uskutečnila nespočet kurzů a seminářů (viz příloha č. 5), později (od roku 1974) pod patronací České hudební společnosti, které byly určené pro učitelky všech školských stupňů, připravovala také výchovné koncerty v Městské knihovně v Praze. Dle soukromých záznamů Viskupové jsme zjistili, že proškolila více než 21 160 posluchačů a učitelů na celkem 364 seminářích a kurzech.

Mezi lety 1991-2005 vyučovala sborový zpěv Bambini di Praga s názvem „Škola sborového zpěvu při Bambini di Praga“. Tehdejší majitel školy, dirigent Bohumil Kulínský, v jednom z článků tvrdí:

*„Jsme rádi, že jsme mezi dvaceti zaměstnanci získali špičkové pedagogy. Třeba paní Boženu Viskupovou, která díky svému systému hudebně-pohybové výchovy má fantastické výsledky. Již teď se ukazuje obrovský zájem o příští rok, vybíráme si.“*<sup>19</sup>

Od roku 1994 vedla hudebně pohybovou výchovu pro obor Učitelství pro MŠ na Pedagogické fakultě UK. Účastnila se mnoha seminářů, hudebních kurzů a koncertů.

---

<sup>16</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Z historie naší hudebně pohybové výchovy. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní mimoškolní*. 1996/97, 5(1), s. 14. ISSN 1210-3683.

<sup>17</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Hudba a pohyb. *Taneční listy*. Praha 2: ORBIS, 1968, 6(5), s. 31.

<sup>18</sup> KODEJŠKA, Miloš. Výjimečné jubileum paní profesorky Boženy Viskupové. *Poradce ředitelky mateřské školy: Aktuální informace a praktické rady pro řízení mateřské školy*. 2013, III(2), s. 30-31.

<sup>19</sup> VEBER, Petr. Nic nepreferuji, ničeho se nezříkám: S Bohumilem Kulínským nejen o práci pro Multisonic. *Gramorevue*. Praha 6, 1992, 28(6), s. 4.

Z jejích publikací – které později dopodrobna představím – se čerpá dodnes. Byla autorkou vědeckých článků, osnov práce, metodických příruček, hudby i choreografie a nezapomenutelnou legendou českého školství.

Nikdy nelitovala své volby rozhodnout se pro povolání pedagoga. Při rozhovoru pro Mladou frontu dnes uvádí: „*Kdybych si teď mohla vybrat, zvolila bych stejnou cestu.*“<sup>20</sup>

Po návrhu, který inicioval Miloš Kodejška z katedry hudební výchovy, byla dne 28. 3. 2011 za svou práci oceněna Medailí Jana Amose Komenského 1. stupně (viz příloha č. 6). Převzala ji od tehdejšího ministra školství Josefa Dobeše.<sup>21</sup>

„*Ocenění získala za celoživotní významnou pedagogickou, výchovnou, odbornou a uměleckou práci v oblasti všeobecného a odborného hudebního vzdělávání.*“<sup>22</sup>

„*Upřímně gratulujeme paní prof. Boženě Viskupové k nedávnému udělení Medaile J. A. Komenského 1. stupně od Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR pana J. Dobeše.*“<sup>23</sup>

V jednom ze svých stručných životopisů v sekci *Charakteristika osobních vlastností* uvádí:

„*Nelžu, nekradu, nesnáším lenost, nikdy jsem nebyla práce neschopna a své pracovní povinnosti pedagoga plním důsledně, pozitivně řečeno, mám 100% pracovní společenskou aktivitu.*“<sup>24</sup> O tom, jak dobrou sebereflexi Viskupová měla, se nyní přesvědčíme.

## 1.2 Tvůrčí činnost

Božena Viskupová je autorkou celkem deseti publikací. Ty jsou primárně zaměřeny na hudebně pohybovou výchovu. Mimo všechna tato uvedená díla přispívala do odborných článků, psala kritiky a posudky na hudebně pedagogické články. Mnohé kapitoly z jejích publikací se objevily v dalších zdrojích. Jmenujme například *Tělesná výchova mládeže, ročník XXVII, 1960* a kapitola *Hudba v pohybové výchově*.

---

<sup>20</sup> HOVORKOVÁ, Kateřina. Narodila se roku 1913, stále pracuje. *Mladá fronta dnes*. Praha, 2010, 5(5).

<sup>21</sup> Totéž ocenění obdržela minulý rok také moje matka, klavírní pedagožka Taťána Vejvodová za výjimečnou pedagogickou práci s dětmi.

<sup>22</sup> Vizitky oceněných osobností: Božena Viskupová. *Pětka pro vás: Informační měsíčník pro občany Prahy* 5. Praha 1: Strategic consulting, 2014, (1), s. 11.

<sup>23</sup> KODEJŠKA, Miloš. Ocenění (Medaile MŠMT) pro paní Boženu Viskupovou. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní mimoškolní*. Praha: Univerzita Karlova, 2011, 19(3), 46-47. ISSN 1210-3683.

<sup>24</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Životopis*.

Jedním z prvních titulů, vydaným roku 1943, kde stále vystupuje pod svým svobodným jménem Dobravská, je Klavírní album s názvem *Dětské zpěvanky*. Zde přispívá svými pěti písněmi (Kocourek, Šla panenka, Malí vojáci, Jetelíček a Kominíček). Útlé dílo o celkem třiceti stranách je souborem písní z pera čtyř skladatelů, mezi nimiž figuruje i Viskupová. Jednostránkové krátké písně jsou doplněny o ilustrace akademického malíře profesora Karla Lišky a jsou zveršovány M. Novotnou-Sedloňovou. V úvodu knihy vepsala osobní věnování manželovi ve znění: „*Mému muži Pavlovi, kterému vděčím za to, že jsem tyto skladbičky uveřejnila. Slova ke skladbě Malí vojáci, jsou od tebe Pavle, nauč se to hrát! Bož.*“<sup>25</sup>

Následuje publikace z roku 1970 *Hudebně pohybová rytmika*, kterou blíže představuji v kapitole 3. s názvem Odborné práce z oblasti hudební pedagogiky B. Viskupové. Velice opěvovaná byla kniha *Hudba a pohyb z roku 1972*. Také proto jí věnuji samostatný prostor viz níže v kapitole nazvané 4. Hudebně pohybová výchova v pojetí B. Viskupové. Pouhý rok poté vznikl sborník písní *Skřivánek*. Sborník představuje celkem 60 písní od skladatelů J. Hanuše a V. Kalabise. Viskupová zde uvádí možnosti pohybového vyjádření k celkem 33 titulům. V úvodu také ozřejmuje, z jakého důvodu zpracovala jen některé z uvedených písní:

„*U dětí předškolního věku nemůžeme každou píseň vyjádřit pohybem, neboť děti v tomto věku nechápou vždy obsah písně, nebo rytmus, nebo melodii a kdybychom trvali na provádění takových skladeb pohybem, byla by to drezúra, která by nepřinášela záměrný stupňovitý vývoj při vnímání a prožitku hudby.*“<sup>26</sup>

Jednoznačně dala přednost kvalitativnímu hledisku před kvantitativním. Preferovala zvládnutí pohybových dovedností dětí a jejich prožitek z pohybu jak po tělesné, tak hlavně po duševní stránce. Písně jsou doplněny ilustracemi od Věry Faltové. Následuje útlé dílo s názvem *Rytmické etudy* z roku 1975. Jedná se o devět klavírních cvičení – etud – vytvořených pro účely obohacení rytmičké výchovy dětí na hudbu Carla Czernyho. Viskupová ke každé skladbě zaznamenala stručný popis cvičení. Vždy se vychází

---

<sup>25</sup> DOBRAVSKÁ, B., K. JÜNGLING, J. SIBLÍK a R. ÚLEHLA. *Dětské zpěvanky: Klavírní album*. Vyd. 1. Praha: Ludvík Nerad, 1943.

<sup>26</sup> HANUŠ, Jan, Viktor KALABIS a Božena VISKUPOVÁ. *Skřivánek: Sborník písní pro mateřské školy*. Vyd. 1. Praha: PANTON, 1973, s. 6. ISBN 35-365-73.

ze základního postavení (stoj, výpad stranou, dvojice proti sobě aj.), a poté je popsána krátká rytmická etuda, kde se střídají gymnastické prvky po jednotlivých taktech podpořené hudebním doprovodem. *Hudebně pohybová výchova a zpěv*, vydána v roce 1990, je detailně popsána v kapitole 3.3. Hudebně pohybová výchova a zpěv. Praha: SPN, 1989. A stejně tak *Hudebně pohybové hry* z roku 1997, kterou jsem blíže popsala v kapitole 3.4. Hudebně pohybové hry. Praha: Česká obec sokolská, 1997. Tato publikace se dočkala velkého ohlasu a bylo vydáno mnoho pochvalných recenzí. Dovolte mi uvést alespoň tuto: „*Privítejme tedy novou knížku, plnou výborných nápadů, pěkných melodií, metodicky vytríbenou a působivou svou jednoduchostí a schopností dovést pohyb, hudbu a zpěv do harmonické jednoty.*“<sup>27</sup>

Spolu s Milošem Kodejškou a Jaroslavem Verebem vznikla v roce 2006 publikace *Rodinné písničky pro naše dětičky*. Zde jsem si dovolila oslovit spoluautora publikace Jaroslava Vereba, a požádat o stručný popis tohoto díla. Jednalo se o projekt, po jehož dokončení Vereb testoval reakce dětí na jednotlivé písně v Mateřské škole na Slovensku v Popradě.

*„Najradšej mali piesne o babičke, sestričke, dedkovi, oteckovi a výlet. Tam si mohli vymyslieť text a sólovo predviesť, ako sa im to podarilo. Echom odpovedali ostatné deti. V tejto piesni Výlet: Domček malý echo, pri jazierku ... echo atď. sa mi potvrdilo, že aj introverti sa osmelili, predviedli, aký text vymysleli, a tým si zdvihli sebavedomie a posilnili odvahu. V piesni Tatínek deti museli aj s mimikou a srdcom spievať text. Bez toho to ani nešlo. Také malé základy hereckva. V priebehu nacvičovania mali deti za úlohu v hodinách výtvarnej výchovy nakresliť svoju predstavu, ako by oni ilustrovali knihu s piesňami, kde sú piesne o rodine, zvieratách, prírode a o všetkom, čo má nejaký súvis s textom piesní. Najkrajšie výtvary vyhodnotily učiteľky z viacerých MŠ. / krásny dôvod na príjemné prac. stretnutie/ a tieto ilustrácie boli uverejnené v knihe. Volili sme cestu čiernobielo*

*s možnosťou farebného vymaľovania a jeden prázdny obrázok vedľa na nakreslenie vlastnej predstavy danej témy. Zaujímavý názor vznikol pri komentovaní koncertu detí rodičmi, pri karnevale - školskej besiedke, prečo je tam aj pieseň Samota, keď je taká smutná? Na to hneď jedna mamička odpovedala. Dobré, že je tam, lebo presne sa hodí*

---

<sup>27</sup> PLÁŠILOVÁ, Bohumila. Hudebně pohybové hry. *Sokol*. 1998, (9), str. 3.



*na jej syna. Nemá, nemôže si nájsť kamaráta, ťažko sa presadzuje. Vďaka piesni sa mohlo v škole aj doma, pre toto dieťa, cielene niečo viac urobiť. Pesničky sa spievajú dodnes, a to je myslím si najlepšia kritika.*“<sup>28</sup>

### 1.2.1 Sběratelská činnost na Slovensku

Od počátku 40. let minulého století jezdila Viskupová pravidelně se svým manželem na Slovensko, především na Myjavu, kde sbírala lidové písně, které si velice pečlivě zapisovala z ústního podání lidových zpěváků. Zkoumala zde také místní obyčeje, zpěvnost, slovesnost a celkově život obyvatel slovenských vesnic. Za doprovodu svého manžela chodili od domu k domu a cíleně vyhledávali obyvatele ve věku 100 let s prosbou o zazpívání nějaké lidové písně.

*„No jednou za rok jsem se dostala i já na Slovensko, manžel, ten jako Slovák, tam jel častěji, když bylo třeba, ale já jednou za rok jsem si to vyžádala. Pak jsme jeli do Trnavy, kde byla manželova sestra a šli jsme na turistickou obchůzku po Slovensku.*“<sup>29</sup>

Tímto způsobem paní Viskupová nashromažďovala velkou spoustu materiálů. Zaznamenávala notaci i text. Kontakty dostávali od místních farářů a učitelů.

*„Když byla stará babka, která ležela v posteli, tak že by nám zazpívala, ale že jí musíme dát flašku. A když jsme ji dodali nějakou flašku, tak babka si lízla a začala zpívat.*“<sup>30</sup>

Některé z jejích textů zhudebnil slovenský skladatel Juraj Hatrík. Jednalo se o umělecko pedagogický projekt kateder hudební výchovy prešovské a pražské univerzity s názvem *Ach, jak je mi svět spútaný*. *„Dne 2. prosince 2003 zazněly v podání studentů Prešovské univerzity v aule Karolina v Praze jako dárek k jejím tehdejší 90. narozeninám.*“<sup>31</sup>

Dr. Kodejška uvádí ve svém článku *Múzy ve škole 3-4/2003*, že doma má kolem 60 písní, které manželé vyslechli a zapsali – bohužel, i přes obrovský počet materiálů, který jsem

---

<sup>28</sup> Z osobního rozhovoru s Jaroslavem Verebem 5. 1. 2020 – spoluautorem díla *Rodinné písničky pro naše dětičky*.

<sup>29</sup> Božena Viskupová - život a dílo. In: KODEJŠKA, Miloš. *Média v hudebním vzdělávání /Media in Music Education* [online]. Praha, 2014, 2014 [cit. 2019-07-03]. Dostupné z: <http://www.czechcoordinatoreas.eu/obsah.htm>.

<sup>30</sup> Tamtéž.

<sup>31</sup> KODEJŠKA, Miloš. Gratulace a upřímné poděkování prof. Boženě Viskupové. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní* [online]. 2013, 3(3), s. 50 [cit. 2020-03-20]. ISSN 1210-3683. Dostupné z: [http://hudebnivychova.pdf.cuni.cz/Archiv/pdf2013/hv\\_3\\_2013\\_maketa.pdf](http://hudebnivychova.pdf.cuni.cz/Archiv/pdf2013/hv_3_2013_maketa.pdf).

za laskavé pomoci Aleny Víkové shromáždila, rozřídila a přepsala, se mi tento materiál dohledat nepodařilo.

## 2 Inspirační zdroje Boženy Viskupové

Není pochyb o tom, že pro Boženu Viskupovou existovalo daleko více významných osobností, které byly jejími inspiračními zdroji. Nicméně důvod, proč jsem zvolila tyto dva hudební reformátory, je následující. V rámci článků, které vyšly o Viskupové, se zde tato jména objevovala pravidelně a stejně tak v úvodu jejích publikací nezapomněla zmínit jak práci E. J. Dalcroze, tak také C. Orffa.

### 2.1 E. J. Dalcroze

Je pokládán za reformátora hudební výchovy. Jméno E. J. Dalcroze si většina z nás spojí s pojmem rytmika, eurytmie či rytmická gymnastika. Vždy se ale primárně opíráme o pojem rytmus. Jakým způsobem ale došel Dalcroze k těmto pojmům, co znamenají a jak ovlivnily hudebně pohybovou výchovu u nás? Jak vlastně vznikl jedinečný pohybový systém a pronikl tak do celého světa a stejně tak do bývalého Československa a do Prahy?

#### 2.1.1 Život a dílo

E. J. Dalcroze se narodil 6. 7. 1865 ve Vídni. Jméno Dalcroze je totožné s městem, odkud pocházeli jeho rodiče. Když mu bylo osm let, syn německé matky a franko-švýcarského otce se přestěhoval do Ženevy, kde začal navštěvovat školu a později zde vyučoval hudební teorii.<sup>32</sup>

*„Ve studiu pokračoval ve Vídni u Roberta Fuchse a Brucknera a v Paříži, kde byl žákem Delibesovým.“*<sup>33</sup>

Robert Fuchs byl aranžérem, klavíristou a skladatelem. Za svou skladbu *Milenci pro flétnu a harfu* obdržel zvláštní uznání na mezinárodní soutěži v New Yorku.<sup>34</sup>

Josef Anton Bruckner byl skladatel, varhaník a pedagog. Nejvíce se proslavil svými symfoniemi.<sup>35</sup> Clément Philibert Léo Delibes byl skladatelem a profesorem pařížské

---

<sup>32</sup> DALCROZE, E. Jaques. *Rytmus. Rytmus*. 2. Praha 11: Průlom, nakladatelství Pavla Prokopa, 1927.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>34</sup> POLÁČEK, Radek. *Fuchs, Robert* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2016 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1004334](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1004334)

konzervatoře.<sup>36</sup> Paříž ho ovšem odradila – byl zde nespokojen s místními vzdělávacími metodami, přerušil hudební studia a odcestoval do severní Afriky. Návštěva Alžírsku roku 1886 ho inspirovala natolik, že se zde později stal kapelníkem. Byl zde uchvácen zvukem severoafrické a alžírské hudby. Nakonec ale odjel zpět do Ženevy, kde působil jako profesor konzervatoře.

*„Jako profesor ženevské konzervatoře těžce nesl, že se sice vychovávali instrumentalisté virtuosové, ale nikoli hudebníci. Tato skutečnost ho vedla k tomu, že začal hledat cesty, jak zvýšit hudebnost žáků. Tak se zrodil a vyrostl systém rytmické gymnastiky, jehož cílem bylo využít pohybových vjemů k citlivějšímu procítění hudebních rytů.“<sup>37</sup>*

Vřelého přijetí ohledně jeho nové a pokrokové metody a pochopení jeho idejí se ovšem nedočkal. Byl kritizován za přístup, který se dle tamějších profesorů nezabýval dostatečně hudební složkou, nýbrž pouze gymnastikou.

*„Dalcroze začal vyučovati soukromě a aby propagoval svoji nauku, podnikal se svými žáky cesty po Švýcarsku, Francii, Německu atd.“<sup>38</sup>*

Přelomovým momentem byl rok 1910 a založení rytmického ústavu v Hellerau u Drážďan a později i v Laxenburgu u Vídně. V průběhu let vznikala jeho praktická didakticko-rytmická cvičení. Jeho neoromantismus a neosymbolismus panovaly desítky let. Popularita školy rostla velmi rychle. V první polovině roku 1914 se zúčastnilo jeho vyučování 500 studentů a studentek.

*„Dalcrozův systém přilákal mnoho zájemců ze světa umělců (herce, hudebníky, skladatele, výtvarníky, tanečníky) a jeho školy v Hellerau a v Laxenburgu se staly světovými středisky.“<sup>39</sup>*

Dva roky poté zavítal také do Prahy, kde získal mnoho propagátorů, kteří dělali práce podle jeho vzoru.

---

<sup>35</sup> WATSON, Derek. *Anton Bruckner: AUSTRIAN COMPOSER* [online]. 2019 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Anton-Bruckner>.

<sup>36</sup> Léo Delibes: *FRENCH COMPOSER* [online]. The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Leo-Delibes>.

<sup>37</sup> KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: ORBIS, 1964, s. 28. ISBN 11-106-64.

<sup>38</sup> DALCROZE, E. Jaques. *Rytmus. Rytmus*. 2. Praha 11: Průlom, nakladatelství Pavla Prokopa, 1927, s. 13.

<sup>39</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Z historie naší hudebně pohybové výchovy. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní mimoškolní*. 1996/97, 5(1), s. 14. ISSN 1210-3683.

*„Dalcrozův vliv k nám pronikal především prostřednictvím jeho žaček, pracujících v oblasti pohybové výchovy a tance. Daleko méně známá je skutečnost, že jednou z autorek koncepce naší přípravné hudební výchovy byla právě významná představitelka Dalcrozova směru Anna Dubská.“<sup>40</sup>*

Anna Dubská, která se později stala učitelkou Boženy Viskupové (více v kap. Pražská léta), aktivizovala jednu z velice významných složek Dalcrozovské pedagogiky, a to konkrétně klavírní improvizaci. Pohybová improvizace byla jedním z hlavních prvků cvičení v rámci hudebně pohybových seminářů vedených Boženou Viskupovou.

*„Cílem Viskupové bylo zvládnout hudební rytmus, takt, melodii, výraz a charakter hudební formy – pohybem, což se jí skvěle podařilo. Pracovala na základě metod E. J. Dalcroze, profesora ženevské konzervatoře. Většina cvičení byla založená na pohybové improvizaci.“<sup>41</sup>*

Válečný stav jako všude jinde ve světě podstatně zabrzdil vývoj této metody a Dalcroze se tak definitivně vrátil do Ženevy, kde 1. 7. 1950 zemřel.

### **2.1.2 Rytmická gymnastika**

*„Rytmus je základem všeho umění.“*

*E. J. Dalcroze*

Psal se rok 1892, kdy E. J. Dalcroze působil jako profesor harmonie na konzervatoři v Ženevě. Ve své knize z roku 1927 *Rytmus* pokládá za samotný počátek rytmiky okamžik, kdy začal se svými studenty procvičovat pohybová cvičení. Za pochodového kroku se zastavovali dle hudebních rytmů. Reagovali tedy na to, co slyšeli, pohybem – v tomto případě to bylo střídání chůze a zastavování. S politováním však konstatoval, že ne všechny děti byly schopné zareagovat, jak původně předpokládal a 100% úspěch se nedostavil. Tuto „neschopnost“ reagovat na změnu rytmu nazval hudební arytmií.

*„Hudební arytmie se mi zjevila jako následek arytmie všeobecné a zdálo se mi, že její vyléčení závisí od zvláštní výchovy, jež se má teprve vytvořiti: od výchovy, která směřuje*

---

<sup>40</sup> KLAPIL, Pavel. Dalcrozova žákyně o klavírní improvizaci. *Estetická výchova: Měsíčník pro hudební, výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. 1975/76, (8), s. 203.

<sup>41</sup> Olomouc 1966. *Hudba, spev, tanec*. Bratislava: OBZOR, 1967, 2(2), s. 52.

*k tomu, aby ukáznila nervové reakce, sladila navzájem svaly a nervy a uvedla v souzvuk tělo a ducha.*“<sup>42</sup>

Podobně B. M. Těplov: *„Za hlavní překážku skutečného rozvoje smyslu pro rytmus pokládá tzv. arytmiické počítání.*“<sup>43</sup>

Viskupová o Dalcrozovi píše ve svých vlastních poznámkách:

*„Smysl pro rytmus není podle Dalcroze jen schopnost citová, rozumová, ale i tělesná.*“<sup>44</sup>

Dalcroze se ale nesnažil rozvíjet několik schopností najednou, naopak apeloval na postupné rozvíjení jedné, která je poté následována další, byť i nedokonale zvládnutou.

Ale pro co vlastně rytmika slouží a proč je pro hudebně pohybovou výchovu natolik klíčové ji ovládnout a postupně zdokonalovat?

*„Rytmika, pokud je spjata s hudbou, může přispívat k rozvoji smyslu pro hudební rytmus, a to zejména v elementárním stadiu jeho rozvoje.*“<sup>45</sup>

Jedná se tedy o podchycení základů rytmického citění, které je nezbytné pro správné vnímání hudby a reakce na pohyb.

Jakým způsobem lze podle Dalcroze rytmiku vyučovat? Kde začít, aby byla schopnost zvládnuta a každodenním tréninkem nadále rozvíjena?

*„První místo v pořadí základních hudebních studií náleží svalovému aparátu. Svaly jsou stvořeny k pohybu a rytmus – toť pohyb. Studium hudby musí proto začínati cviky pohybovými.*“<sup>46</sup>

Jak už jsme zmínili v úvodu, pomocí přerušovaného pochodu za počítání hlasitého či tichého (počítání v duchu) žákům vštěpoval rytmické citění, přičemž takto u studentů vysledoval jejich jistotu, či naopak nedostatečnou důvěru, kterou k sobě měli. Tělo a tělesné pohyby musí jít v naprosté symbióze s mozkovou činností a žák či student musí

---

<sup>42</sup> DALCROZE, E. Jaques. *Rytmus. Rytmus*. 2. Praha 11: Průlom, nakladatelství Pavla Prokopa, 1927, s. 7.

<sup>43</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Vyd. 1. Praha 1: Editio Supraphon, 1984, s. 139. ISBN 02-008-84.

<sup>44</sup> Osobní poznámky Viskupové: *Dalcroze, Anglie*, 1972.

<sup>45</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Vyd. 1. Praha 1: Editio Supraphon, 1984, s. 139. ISBN 02-008-84.

<sup>46</sup> DALCROZE, E. Jaques. *Rytmus. Rytmus*. 2. Praha 11: Průlom, nakladatelství Pavla Prokopa, 1927, s. 18.

vynaložit veškeré své úsilí, aby se nepřepočítal a nevyrazil o takt dříve, aby ho neprozradilo nervózní mrkání oka či třes ruky a toto všechno Dalcroze bedlivě kontroloval. S tzv. svalovou výchovou doporučoval začít před tím, než se dítě rozhodne pro studium instrumentální. Jinak řečeno, před započítím hry na hudební nástroj by mělo mít dítě alespoň základní povědomí o rytmické gymnastice.

*„Když se pak díky každodennímu cviku ucha a hlasu vypěstuje cit pro tonalitu – teprve pak nadejde doba, kdy možno začít se studiem nějakého nástroje.“<sup>47</sup>*

Ve spojení s metodou Dalcroze se často objevují pojmy plasticita, plastický rytmus, pohybová plastika.

Jednota tělesné plastičnosti a hudebního rytmu ukazuje představu E. J. Dalcroze, kterou razil celý život. Jako zakladatel rytmické gymnastiky reprezentuje reformní hnutí, které po staletí určovalo obraz dozrívající císařské doby v Německu. Jeho uvedení hudby a rytmu v zahradním městě Hellerau u Drážďan pojmenoval jeden kritik jako průpravu umění a životního přátelství. Pro mnohé to byla brána pro nově vznikající taneční kulturu v Německu. Dovést k souladu umělecký život s běžnou praxí. Najít rovnováhu mezi tělem a duší. Identifikovat se s přírodou, nalézt kosmickou harmonii od Afriky, německé klasiky, romantismu a existencialismu. Nástrojem k dosažení vysokého cíle bylo podle Dalcroze spojení hudebního a tělesného rytmu.<sup>48</sup>

## 2.2 Carl Orff

Česká Orffova škola, Orffův Schulwerk, Orffův instrumentář, Orffův institut, Carmina Burana atd. Při vyslovení jména Carl Orff nás napadne hned několik významných termínů, ať už se týkají jeho působení v hudebně pedagogické praxi nebo jeho kompoziční činnosti. V souvislosti s jeho jménem jsou spojována jména Petra Ebena a Ilji Hurníka jako spoluzakladatelů České Orffovy školy tedy adaptace Orffova Schulwerku do českého prostředí. Nicméně na jména, jako jsou Vladimír Poš, Karel Alliger či Božena Viskupová,

---

<sup>47</sup> DALCROZE, E. Jaques. *Rytmus. Rytmus*. 2. Praha 11: Průlom, nakladatelství Pavla Prokopa, 1927, s. 30.

<sup>48</sup> MÜLLER, Hedwig. *Tanz und Gymnastik: Mitteilungsblatt des Schweizerischen Berufsverbandes für Tanz und Gymnastik - SBTG*. 1988, (2), s. 10-14.

se často zapomíná. Nyní mi dovolu představit Carla Orffa také očima Boženy Viskupové a Vladimíra Poše. Většina informací v následující subkapitole *Schulwerk* je převzata z osobních poznámek Boženy Viskupové či z osobní e-mailové konverzace s Vladimírem Pošem.

### 2.2.1 Schulwerk – Orffův institut v Salcburku

Co znamená slovo Schulwerk? Jak je možné, že natolik zdomácnělo, že ho již běžně využívají nejen pedagogové, ale i děti?

*„Orffův institut byl založen roku 1962 v rakouském Salcburku. Vznikl na půdě tehdejší Hudební akademie „Mozarteum“ v rakouském Salcburku, a i dnes je součástí této vysoké školy.“<sup>49</sup>*

O propagaci Orffovy metody, použití jeho instrumentáře a přenesení jeho metod do tehdejšího Československa se zasloužily především tyto osobnosti: Božena Viskupová, Karel Alliger, Vladimír Poš a Wilhelm Keller.

Nechci tímto nijak zpochybňovat přínos Petra Ebena a Ilji Hurníka, protože se nesmazatelně zapsali jako autoři podílející se na adaptaci Orffova Schulwerku do českého prostředí, nicméně, jak už jsem předeslala, jménu Karla Alligera, se tolik pozornosti nikdy nedostalo a ten byl skutečně prvním, kdo zareagoval na článek v Hudebních rozhledech z pera pana Vladimíra Poše a neváhal ho poté navštívit v Praze a zjistit detailnější informace.<sup>50</sup>

*„Již při této návštěvě bylo zřejmé, že k šíření hudebních myšlenek C. Orffa nebudou stačit pouhé praktické semináře, ale bude zapotřebí vytvořit i hudební materiál, který se učitelům stane oporou ve výuce.“<sup>51</sup>*

---

<sup>49</sup> LIŠKOVÁ, Eva. 50leté výročí od prvního vydání „České Orffovy školy“. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta, 2019, 27(3), s. 19. ISSN 1210-3683.

<sup>50</sup> Z osobní e-mailové konverzace s Vladimírem Pošem 30. 5. 2019.

<sup>51</sup> LIŠKOVÁ, Eva. 50leté výročí od prvního vydání „České Orffovy školy“. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta, 2019, 27(3), s. 19. ISSN 1210-3683.



Dle Vladimíra Poše se o toto poprvé pokoušel Karel Alliger. Ten si pečlivě změřil rozměry xylofonu, zvonkoher atd. a postupně začal vznikat první pokus o vytvoření hudebních nástrojů tzv. Orffova instrumentáře.

Historicky první přednáška o Orffově Schulwerku byla uskutečněna v Lidové škole umění v Šumperku na Moravě. Pan Karel Alliger byl ředitelem této školy. Přednáška byla vedena profesorem W. Kellerem a překládal Alliger.<sup>52</sup> Wilhelm Keller byl univerzitním profesorem, hudebním pedagogem a skladatelem. Roku 1962 zavítal do Salcburku na pozvání Carla Orffa, kde pomohl se založením Orffova institutu.<sup>53</sup>

Na společné návštěvě v Salcburuském institutu roku 1965 společně navštívili kurzy a semináře ve snaze lépe proniknout do hudebně pedagogického systému. Na tyto kurzy byli pozváni také pánové Petr Eben a Ilja Hurník.

*„Díky osobnímu poznání Schulwerku získali Eben i Hurník jasnou představu o tom, co je při tvorbě české adaptace čeká. Zdejší pobyt refletoval P. Eben v článku časopis Hudební rozhledy v roce 1965. Uveřejnil v něm své postřehy z vedení hodiny hudební výchovy Kellerem. Vykreslil hlavně praktickou práci Kellera s dětmi tak, aby českým učitelům více přiblížil podstatu Schulwerku.“<sup>54</sup>*

Viskupová vždy tvrdila, že správný pedagog by se neměl držet zajetých kolejí a měl by mít neustálou potřebu se zdokonalovat ve své práci nejen doma, ale také v zahraničí, kde lze čerpat od dalších odborníků množství inspirace a významných podnětů. Na přelomu let 1966-1967 se vydala za hranice své země a absolvovala mezinárodní letní akademii v Salcburku v Orffově institutu.<sup>55</sup>

*„Přijela jsem tam, abych na vlastní oči spatřila, slyšela a procítila to, co dnes hýbe hudebním světem jako novinka.“<sup>56</sup>*

---

<sup>52</sup> Z osobní e-mailové konverzace s Vladimírem Pošem 30. 5. 2019.

<sup>53</sup> DISCOGS, Wilhelm, Kellner [online]. Discogs, 2019. [cit. 2019-10-16]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/artist/2362041-Wilhelm-Keller>.

<sup>54</sup> LIŠKOVÁ, Marie. 50leté výročí od prvního vydání „České Orffovy školy“. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta, 2019, 27(3), s. 21. ISSN 1210-3683.

<sup>55</sup> Osobní poznámky Viskupové. Bez názvu.

<sup>56</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Orff - institut v Salcburku. *Taneční výchova*. 1967, III.(1), s. 1.

Celkem 145 uchazečů napříč kontinenty přijelo obohatit své dosavadní znalosti na každodenních ranních i odpoledních seminářích (které se již řadily k nepovinným spolu s hrou na flétny). Nesmírně obohacující a značně vyčerpávající program seznámil účastníky dle přísného pravidelného řádu s lekcemi gymnastiky, začínající již v 7:30! Dále s hudebně pohybovou výchovou a rytmikou. Samostatným vyučovacím blokem zde bylo studium bicích nástrojů.<sup>57</sup>

*„Pracovali jsme s bubínky různých typů, se čtyřmi velkými tympány, s koulí maragas, s holí reco-reco, rolničkami, s dřevy, s triangly, s tamburinami, s kastanětami, s činelkami různých velikostí, s gongem atd.“<sup>58</sup>*

Většina přednášek probíhala v německém jazyce, ale byla zde také samostatná akademie vedená v jazyce anglickém.

Viskupová popisuje vzpomínky na letní hudební akademii jako velice přínosné a obohacující.

*„Myslím, že každý, kdo se dostane do této školy, může být šťasten, protože pozná pravé nadšení v práci a váží si možnosti prověřit své znalosti s vědomostmi na mezinárodním poli.“<sup>59</sup>*

V rámci modernizace hudební výchovy nezůstala její participace v rámci zahraniční výuky nepovšimnuta a spolu s Vladimírem Pošem proběhl experiment trvající čtyři roky, o kterém se detailněji rozepisují v kapitole 1.1.3 Kariérní postupy. Nezminila jsem ale dílo, které na základě tohoto experimentu vzniklo pod názvem *„Česká Orffova škola I, Začátky.“* První díl z celkem čtyř doposud vydaných svazků České Orffovy školy. Tyto svazky seznamují čtenáře s materiálem, který obsahuje značný počet lidových písní a v návaznosti předkládá možnosti kompozice, metodických postupů v duchu Orffa a předložení hudebních činností pro práci s dětmi.

Viskupová v časopise *Hudba a škola* shrnuje tuto problematiku slovy, která by se dala použít i dnes: *„Dnes seznamujeme s metodikou a výsledky práce hudebně pohybové výchovy podle systému C. Orffa (Schulwerk). Víme, že nejde v této věci o „objev“, ale bylo*

---

<sup>57</sup> Osobní poznámky Viskupové. Bez názvu.

<sup>58</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Orff - institut v Salcburku. *Taneční výchova*. 1967, III.(1), s. 1.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 4.

*by zcela nesprávné ignorovat nadále tyto zdravé a dobré zásady, a to snad jen proto, že u nás dosud obecně nepronikly, jako u některých jiných kulturních národů evropských, kde se již dávno staly neodlučitelnou součástí hudebně výchovné tradice.*“<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Pohybová výchova a hudba: Dvě cesty k hudebnosti mládeže. *Hudba a škola: Novinky z oboru pedagogické a instruktivně přednesové literatury*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 1.

### 3 Odborné práce z oblasti hudební pedagogiky B. Viskupové

#### 3.1 Hudebně pohybová rytmika. Praha: ČSHV, 1970

Publikace se zaměřuje na taneční výchovu dětí. V předmluvě opět zdůrazňuje důležitost propojení slova, hudby a pohybu, přičemž neopomíná zdůraznit, z čeho primárně musí učitel vycházet. Jsou to dětská fantazie, hra a radost z pohybu. Kniha je rozdělena do dvou dílů. První díl se zabývá popisem pohybových úkonů a správného provedení. Úvod je určen především učitelům. Apeluje na výchovnou složku, nutnost osobní přípravy a podává rady ohledně ideálního věku dítěte, míry talentu a intelektuální vyspělosti pro zahájení cvičení v estetické hudebně pohybové výchově. Nezapomíná připomenout hlavní cíl výuky.

*„Cíle naší výuky nejsou veřejné vystupování na akademiích, večírcích, koncertech, ale cíli jsou, aby děti získaly ušlechtilé pohyby, aby se uměly pohybovat s jistotou jak na ulici, tak ve společnosti, abychom výchovou působili na jejich kulturní chování, citění, na estetický projev a na zušlechtění celé osobnosti dítěte.“<sup>61</sup>*

Druhý díl publikace je věnován dětským hrám, písňím, tanečním prvkům, ale především cvičením hudebně pohybové rytmiky. Viskupová zde uvádí základní rytmická cvičení jako *Hru na tělo*, *Rytmizaci slov* či známá *Rozpočítadla*. Dále seznamuje čtenáře s hudebními pojmy, jako např. *Tempo*, *Akcent*, *Nota*, *Takt*, *Taktování* aj.

Důležitou kapitolou je zde část s názvem *Motivace*. Pro zapojení dětí do výuky a získání jejich plné pozornosti využívá příběhy, které rozvíjejí dětskou imaginaci a spolu s náčiním vše zasazuje do dějové linky. Příklad: při nácviku akcentu a pohotovosti využívá živou, nikoli reprodukovanou hudbu a příběh s názvem *Myši a kocour*. Jako nářadí volí obruče.

*„Dvě spojené obruče ležící na zemi tvoří myši díru. Podle velmi jemně hrané hudby se myšky procházejí kolem díry, opatrně lehce našlapují, aby je kocour stojící opodál neslyšel. Zcela nečekaně hudba zahraje silně, následuje malá pauza a všechny myšky musí*

---

<sup>61</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudebně pohybová rytmika: Taneční výchova dětí*. 2. Praha: Česká společnost pro hudební výchovu, 1970, s. 5.

*skočit do díry. Která myška se opozdí, tu kocour hbitě chytí. Chycená myška nyní pomáhá kocourovi v chytání. Záleží na korepetitorovi, jakou náladu hudbou vyvolá.*“<sup>62</sup>

Dětem se tak hravou formou vryje do paměti pojem akcent a zároveň mají možnost střídání rolí – jednou jsou za myšku, jindy za kocoura - a zamezují tak stereotypu hry.

Následují kapitoly *Taneční kroky*, *Rejové studie* a *Dětská píseň*. V poslední zmíněné kapitole autorka apeluje na správný výběr písně vzhledem k věku a vyspělosti dětí a dále uvádí postup práce při nácvičení písně. Pohybové provedení je zde až na samotném konci. Předchází mu vysvětlení písně po stránce obsahové, předehrání a předzpívání písně učitelem, vytleskání metra a až poté procvičování pohybových prvků a motivů.

Tři stránky přílohy poskytují čtenářům ilustrativní ukázky gymnastických cviků, práci s tělocvičným náradím a obrázky choreografií.

### **3.2 Hudba a pohyb. Praha: Supraphon, 1972**

Tato metodická publikace o hudebně pohybové výchově, vydána roku 1972, měla sloužit jako základní vodítko k práci pro učitele na všech pedagogických pracovištích. Hned v úvodu knihy se Viskupová zaměřuje na nedílnou součást každého vyučování, jímž je dítě motivovat, rozvíjet jeho fantazii a smysl pro kolektivní hru. Z psychologie víme, že o kolektivní hře mluvíme tehdy, pokud se jedná o hru asociativní – hru společnou, která začíná převažovat právě v předškolním věku, kterému se Viskupová v další kapitole věnuje pod názvem *Práce s nejmenšími*. Asociativním hrám předchází hry paralelní souběžné a následují hry kooperativní organizované.

*„Později až přichází hra kooperativní – hra organizovaná ve spolupráci, při níž jsou role ke společné hře rozděleny a každé dítě přispívá svým osobitým dílem ke společnému projektu.“*<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudebně pohybová rytmička: Taneční výchova dětí*. 2. Praha: Česká společnost pro hudební výchovu, 1970, s. 76.

<sup>63</sup> LANGMEIER, Josef. *Vývojová psychologie*. Vyd. 4. Praha: Grada Publishing, 2006, s. 99. ISBN 80-247-1284-9.

Před první kapitolou, která nese název *Rytmika a životní rytmy*, Viskupová nezapomíná zmínit dva ze svých inspiračních zdrojů, E. J. Dalcroze a C. Orffa.

*„Emile Jaques Dalcroze, který kladl důraz na procvičování sluchu, na hudební a pohybovou improvizaci a gymnastiku, u svých žáků probouzel smysl pro hudební rytmus pohybem.“<sup>64</sup>*

Rytmus popisuje Viskupová jako základní prvek hudby a tance, který spojuje tyto umělecké obory v jedno. Nezapomíná zmínit důležitost propojení pohybové výchovy a výchovy hudební.

*„Ukázalo se, že tam, kde byla nikoli náhodně spojována rytmicko-pohybová výchova s výchovou hudební, byly výsledky práce na mnohem vyšší úrovni.“<sup>65</sup>*

V tomto směru vyzdvihuje Orffův hudebně pohybový systém, který přispívá ke spojení pohybových a hudebních projevů.

Primárním cílem Viskupové je přivést děti ke společnému vyjádření, ať už hudby, rytmu či melodie a dynamiky. Pracovat s dětmi kolektivně, udržovat maximální kázeň a soustředění a rozvíjet tak jejich hudebnost, tvořivou fantazii a prohloubit vztah k hudbě a pohybu.

Jednotlivé kapitoly na sebe navazují a jsou obohaceny o jednoduché, ale názorné ilustrace, které mají pomoci pedagogům s představou, jak provádět gymnastická cvičení, která slouží jako průpravné cviky pro zvládnutí pozdějších choreografií, ale hlavně jako možnost pro děti vyjádřit hudbu pohybem (viz obrázek č. 1).

*„I v dnešní době značného rozvoje tělesné výchovy považuji za nezbytné uvést řadu průpravných gymnastických cvičení (průpravné cviky jednotlivých částí těla i cviky celkové), právě proto, že bez jejich zvládnutí, bez získání náležité pohybové dovednosti, nemohli by žáci přiléhavým způsobem vyjadřovat své zážitky a pocity vyvolané hudbou.“<sup>66</sup>*

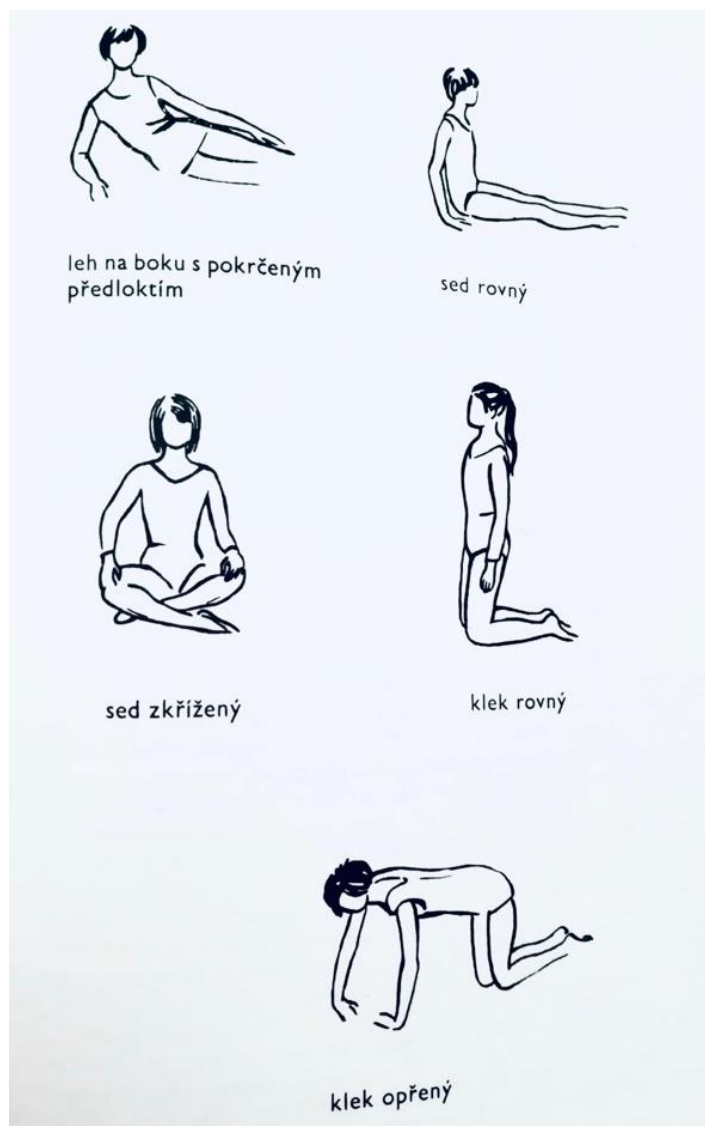
---

<sup>64</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 5. ISBN 02-163-72.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 5

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 6

Obrázek 1 Gymnastické polohy, Viskupová, 1972, s. 17.



Celkem dvacet šest kapitol přináší náměty pro učitele, jak pracovat s dětmi předškolního a školního věku, s přáním autorky se striktně nedržet všech uvedených příkladů, ale získat tak inspiraci pro práci s dětmi a předat tak zkušenosti budoucím pedagogům.

V závěru knihy autorka předesílá fakt, že si je vědoma toho, že v publikaci není uvedeno vše do podrobností, z úsporných důvodů množství stránek a také jako příležitost pro vlastní dodatky od ostatních kolegů pedagogů, profesorů, kteří si každý dle svých vlastních preferencí informace doplní.

Závěr knihy je doplněn o fotografie z jednotlivých hudebně pohybových seminářů Viskupové.

### **3.3 Hudebně pohybová výchova a zpěv. Praha: SPN, 1989**

Tato příručka, jak sama Viskupová knihu nazývá, má sloužit jako pomoc pro učitele základních škol, jak postupovat při výuce předmětu hudebně pohybová výchova a to systematicky, po krocích. Prostřednictvím příkladů může učitel publikaci využít pro celoroční přípravu dětí. Po prostudování knihy by měl učitel získat celkový přehled o předmětu hudebně pohybová výchova. Viskupová v úvodu několikrát zmiňuje termín nepovinný předmět. Hudební výchova byla v době socialismu povinným všeobecně vzdělávacím předmětem. Kromě povinných předmětů ale existovaly předměty nepovinné. A hudebně pohybová výchova byla nepovinným předmětem, když si ho žák zvolil.

ZUŠ končila v 8. třídě někdy v 70. letech, před tím ale byla docházka devítiletá. ZDROJ!

Publikace byla vydána roku 1989. Viskupová tak vysvětluje záměr a motivaci, kterou byla malá informovanost veřejnosti ohledně výuky tohoto předmětu, který byl vyučován převážně v rámci kroužků či byl součástí kurzů pro učitele a tehdy se stal součástí výuky a byl zařazen do učebních plánů. Tento nepovinný předmět byl doplňkem povinné hudební výchovy.

*„V učebním plánu je dnes hudebně pohybová výchova zařazena jako součást hudební výchovy i jako samostatný nepovinný předmět zpěv a pohybová výchova.“<sup>67</sup>*

V úvodu dále popisuje, co všechno hudebně pohybová výchova rozvíjí a jak je důležité neopomíjet individualitu jednotlivých žáků a ponechat jim volnost a svobodu ve vyjadřování hudby pohybem či pochopení, že každý žák má různě vyvinuté smysly pro rytmus, dynamiku, frázování aj. Učitele představuje jako rádce a poradce nikoli jako mentora, který bude slepě poslouchán bez možnosti pro žáky vyjádřit své názory.

Publikace obsahuje klavírní doprovody lidových písní autora Zdeňka Lukáše, popis choreografií s ilustracemi od Zdeny Drahekoupilové a hudebně pohybové etudy

---

<sup>67</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Hudebně pohybová výchova a zpěv. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989, s. 5. ISBN 80-04-19284-X.



pocházející z pera Zdeňka Petra. Slovenské písně napsala Božena Viskupová a pohybově zpracovala Heda Šimonková.

Po úvodním slovu následuje 19 kapitol věnujících se jednotlivým úkolům hudebně pohybové výchovy. Představuje výchovné cíle, důležitost přípravy učitele a popisuje charakter předmětu. Dále se dopodrobna věnuje popisům, jak postupovat při výuce jednotlivých cvičení doplněnými notovými zápisy. Dovolte mi stručný výtah těchto kapitol, který bude doplněn o vlastní postřehy a komentáře.

Kapitola *Hra na tělo* vysvětluje její jednotlivé složky a příklady v různých kombinacích při změně polohy těla, změně dynamické či rytmické. Samotné průpravě předchází rozehrátí v podobě běhů, skoků aj. Jednotlivé složky hry na tělo jsou dupání, tleskání, pleskání a luskání prsty, které Viskupová považuje za nejobtížnější (viz kapitola 4.3 Charakteristika jejího klíčového díla Hudba a pohyb).

Následuje kapitola *Puls – Metrum*. Pro výuku a procvičování pulsu metra využívá Viskupová mluveného slova ve snaze co nejvíce ho přiblížit dětskému světu. Volí například jména dětí, jelikož každému je blízké jeho křestní jméno a poté přenechává iniciativu a kreativitu dětem, které jména používají v různých obměnách. V publikaci uvádí i modely výuky: Hra na ozvěnu (echo) či Řetěz, hra, která vyžaduje vysokou koncentraci dětí a pohotovost navázat na ostatní. Při této hře využívá hudební nástroje k improvizovanému doprovodu. Začíná od jednoduššího čtyřdobého taktu až po dvoudobý a postupně zvyšuje tempové nároky. Zde je popis hry:

*„Žáci stojí nebo sedí v půlkruhu a první žák začne svým způsobem hrát na tělo dvoutaktí, na něho plynule naváže sousední žák libovolným jiným provedením rytmu téhož dvoutaktí – a dále hra pokračuje tak, že další žák přebere opět jiným způsobem hry tentýž dvoutaktový rytmický model, až se postupně vystřídá celý půlkruh.“*<sup>68</sup>

Hra se „řetězí“ a výsledkem a motivací je hru dokončit bez přerušení a vystřídat všechny žáky sedící v půlkruhu. Skupinu žáků hra podněcuje ke kooperaci a předjímání. V momentě, kdy žák slyší daný rytmus, model opakuje, ale zároveň musí mít již představu

---

<sup>68</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Hudebně pohybová výchova a zpěv. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989, s. 14. ISBN 80-04-19284-X.

svého vlastního modelu, který předává jako štafetu svému kolegovi sedícímu v těsné blízkosti.

Kapitola *Takt dvoudobý, třídobý, čtyřdobý* seznamuje žáky a učitele s výukou přízvučných a nepřízvučných dob a s pravidelným střídáním dob těžkých a lehkých. Jednotlivé modely, s variantami pohybového projevu, se opírají o dobře známé lidové písně – uveďme třeba *Šel tudy, Jede, jede poštovský panáček, Měla babka* aj.

Těžké doby jsou zdůrazněny akcentem vyjádřeným výrazným tlesknutím, či dupnutím a lehké doby naopak ve slabší dynamice lehce povyskočíme, či ukročíme. Hudbu zde vnímáme jako prvek doprovodný, ale také můžeme pracovat bez hudebního doprovodu.

*„Žáci v kroužcích si sami vytvářejí pohybový projev bez hudby, pouze s rytmickými údery na bubínky.“<sup>69</sup>*

Kapitola *Rytmická cvičení* apeluje na učitele, aby děti zbytečně nezatěžovali teoretickými pokyny a okamžitým spojováním rytmu s notovým zápisem, nýbrž aby využili rytmů tance a tanečních kroků, a na jednotlivých sestavách přiblížili dětem svůj záměr.

I zde využijeme hry na ozvěnu a řetěz, jako tomu bylo v kapitole *Puls – metrum*.

Jednotlivé rytmické figury se provádějí za doprovodu klavíru či nástrojů dětského instrumentáře. Náročnost se postupně zvyšuje od rytmických jednotaktových figur po dvoutaktové, dále nacvičujeme rytmický kánon, kdy se opět opíráme o deklamované slovo až po písňové formy dvoudílné a třídílné.

*„Skladby psané ve velké dvoudílné nebo vícedílné formě se liší od skladeb malé formy větší závažností hudby a výraznějším kontrastem mezi náplní jednotlivých dílů.“<sup>70</sup>*

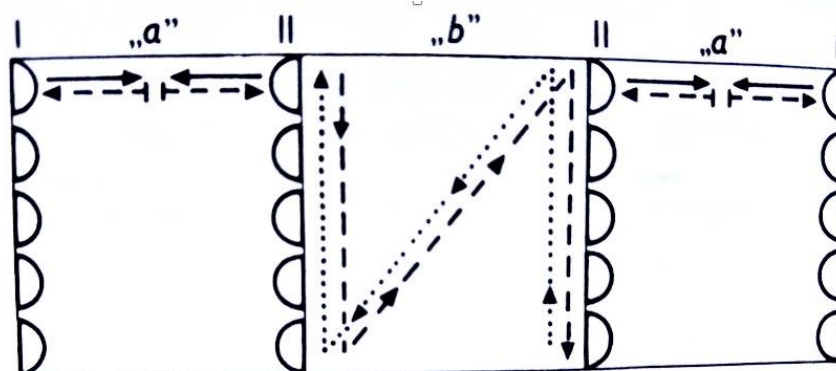
Třídílnou formu v pohybovém provedení je nutno zaznamant pro účely nastudování také názorným schématem (viz obrázek č. 2).

---

<sup>69</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Hudebně pohybová výchova a zpěv. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989, s. 20. ISBN 80-04-19284-X.

<sup>70</sup> ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Vyd. 4. Praha: Editio Bärenreiter, 2010, s. 85. ISBN 978-80-86385-33-4.

Obrázek 2 Schéma třídlílné formy v pohybovém provedení, Viskupová, 1989, s. 33.



Toto schéma je důležitým vodítkem jak pro učitele, tak pro žáky, kteří mají možnost vidět formace z ptáčí perspektivy, a lépe se tak zorientovat v prostoru. Pro výuku třídlílné formy využívá Viskupová píseň *Andulko šafářová*.

Následují kapitoly *Rondo*, *Dynamika* a *Taktování*. V první zmíněné kapitole Viskupová vychází z toho, že tato hudební forma je žákům známá a můžeme tak přejít k postupu práce a nácviku taneční choreografie na starou francouzskou píseň (viz obrázek č. 3).

Obrázek 3 Stará francouzská píseň, Viskupová, 1989, s. 35.

*Stará francouzská píseň  
(kánón pro dva, tři  
nebo čtyři hlasy)*

**Vesele, živě**

1
2
3
4

Kou - zlo    tó - nů    k tan - ci    vá - bí,

hud - ba,    pí - seň    sá - lem    zní.

Žáci se zde seznamují s pojmy tutti a solo. Přičemž pojem solo je označení pro jeden hlas a pojem tutti znamená, že hrají všichni hráči. „*Tutti* = všichni, označuje, že po sólové části nastupují zase ostatní.“<sup>71</sup> Dále se setkávají s pojmem mezivěta a jejími obměnami.

Po zvládnutí choreografie bez hudebních nástrojů přidává *Rondo se zpěvem a hrou na tympany*, kladoucí vysoké nároky na sólistu, který se ujímá hry na tento hudební nástroj společně s improvizovaným pohybem uvnitř kruhu, který tvoří ostatní žáci a za nimi stojící

<sup>71</sup> MÁLEK, Josef. *Stručný hudební slovník: Průvodce hudebním názvoslovím pro všechny hudebníky a žactvo hud. učilišť*. Vyd. 1. Praha: Závod, 1920, s. 75.

sbor. Tympány lze obměnit s bongy, případně jiným bicím nástrojem. V tomto případě využívá lidovou píseň *Pějme píseň dokola*.

Kapitola *Dynamika* seznamuje žáky s nezákladnějšími hudebními pojmy, jako jsou forte, piano, akcent, crescendo a decrescendo. V pohybovém ztvárnění Viskupová zdůrazňuje důležitost respektovat kontrastní dynamiku a umění ji pohybově vyjádřit.

*„Na dynamiku piano děláme pohyby malé, zatímco na dynamiku forte provedeme pohyby velké, jak dílčí, tak celkové.“<sup>72</sup>*

Velice mě zaujal způsob, jakým Viskupová popisuje výuku crescenda a decrescenda, kdy děti pomocí svých rukou vyjadřují sílu hudby, a to nejprve dvěma prsty, poté třemi, až se nakonec zapojí i dlaně a pohyb se rozšiřuje o kroužení pažemi, v loktech, až se poté opět uklidní a při sestupné dynamice se pohyby zmenšují na minimum. Zde můžeme využít klavíru nebo jakéhokoli jiného hudebního nástroje či hudbu reprodukovanou.

Kapitola *Taktování* přináší popis výuky dvoudobého, třídobého a pětidobého taktu. Výuce jednotlivých gest předchází uvolnění rukou a až po úspěšném zvládnutí a zautomatizování (zmechanizování) pohybů vyučujeme, jak správně dirigovat rytmus, jak vyjádřit dynamiku aj. Gesta se provádí nejprve menší a poté se zvětšují, či zmenšují v závislosti na dynamickém zápisu. Střídají se zde pohyby vláčné od těch úsečných a ostrých opět v závislosti na hudebním výrazu. Nácvik taktování začínáme na místě a až po dostatečném zvládnutí se přesouváme z místa na místo, taktujeme při chůzi, krocích, běhu atd.

Následují kapitoly *Chůze*, *Běh* a *Poskok*. Ve všech případech provádění těchto základních pohybových prvků dbáme na měkké odvíjení a přivíjení chodidla a na správný rytmus nohou. Prvky provádíme v mnoha obměnách a za doprovodu hudebních nástrojů (dřevěné hůlky, činelky, kastaněty aj.). Kapitola *Taneční kroky* využívá tanečních kroků, které jsou posléze spojovány do tanečních vazeb. Viskupové ale nejde o pouhé mechanické opakování a technicky dokonale provedené obtížné taneční prvky, primárním cílem je zde pocítit radost z hudby vyjádřenou pohybem a rozvíjet schopnost improvizace. Tak je také pojmenována následující kapitola *Improvizací k tvořivému projevu*. V úvodu této kapitoly

---

<sup>72</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Hudebně pohybová výchova a zpěv. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989, s. 39. ISBN 80-04-19284-X.

Viskupová předesílá nedostatečnost výuky improvizace a musím sama potvrdit, že po celou dobu mého studia, ať už na Gymnáziu Jana Nerudy s hudebním zaměřením, tak pak také na pražské konzervatoři, jsem se ani jednou nesetkala s předmětem, který by se nějak dotýkal výuky improvizace, ani si nevzpomínám na možnost projevit a ukázat svou vlastní kreativitu.

Improvizace může probíhat prostřednictvím: Zpěvu, bicích nástrojů, klavíru, pohybu, a několika etud k procvičování pohybové improvizace.

U zpěvu hovoří o melodickém dialogu. Žáci buď používají techniku zvanou brumendo či krátkým popěvkem doprovází svůj taneční projev. Bicími nástroji (tamburína, bubínek, hůlky, dřevěný blok, matalofon, xylofon) podporujeme rytmus chůze, či běhu a doprovázíme tak ostatní žáky improvizovanou hrou.

*„Improvizujeme např. jen na dvou tónech, anebo na třech, čtyřech či pěti tónech, v diatonice, v určeném taktu i tónině, zatímco někteří z žáků pohybově improvizují podle slyšeného.“<sup>73</sup>*

U improvizace u klavíru využíváme toho, že i bez znalostí hry na klavír je dítě schopné lehké improvizace. Nutno podotknout, že ne všechny hudební nástroje mají tuto výhodu, že po stisknutí klávesy se ozve tón a nezní nám nijak nepříjemně. Navíc zde využíváme i barevného rozlišení kláves a v libovolných kombinacích lze měnit způsob hry po bílých či po černých klávesách. Oproti tomu např. hra na housle v samých počátcích nejen že není ani zdaleko tak snadná, ale nelze na housle improvizovat bez základních znalostí hry na tento nástroj. Další výhodou improvizace na klavír je možnost čtyřruční hry.

Pohybová improvizace dává žákům možnost vyjádřit svou individualitu a spontánnost. Viskupová však zmiňuje častý problém ostychu, který se projevuje nejčastěji ve věku adolescentním. Možná i proto Viskupová doporučuje začít s pohybovou improvizací co nejdříve.

*„Malé děti se velmi rády předvádějí, nestydí se a bez zábran se roztočí, proskočí, proběhnou, roztančí a dokáží si někdy zcela neuvědoměle ke svému pohybu prozpěvovat po*

---

<sup>73</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Hudebně pohybová výchova a zpěv. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989, s. 63. ISBN 80-04-19284-X.

*svém. Tuto dětskou vlastnost však žáci věkem ztrácejí, dospívání a výuka jejich spontánnost tlumí a někdy i umrtvuje.*“<sup>74</sup>

Je právě na nás učitelích, abychom oživili jejich entuziasmus pro pohyb a vhodně zvolenými metodami motivovali žáky k pohybové improvizaci. Viskupová uvádí několik etud k procvičování, kam patří hra na tělo, pohybová improvizace bez hudebního doprovodu, kolektivní pohybová improvizace aj.

Následující kapitoly *Učíme se doprovázet pohyb* a *Hudebně pohybové etudy* se zaměřují na výuku hry na melodické nástroje, kterými doprovázíme pohybové vyjádření a také na nácvik choreografií k jednotlivým etudám, kdy využívá hudbu Zdeňka Petra. Etud je celkem sedm a jejich notový zápis je uveden v závěru publikace. Pohybovým ztvárněním etud vždy předchází průprava – ať už poskoku, chůze, či nácvikem rytmu hrou na tělo.

Žáci se zde seznamují s pojmem předejhra, která vždy předchází jednotlivým etudám a dává tak žákům jasnou představu o tempu, které by měli žáci po celou dobu udržet.

Následují kapitoly *Píseň* a *Práce s písní*. Zde Viskupová opět apeluje na učitele a správný výběr písně, kdy před každým uvedením nové písně by měl krátce promluvit o obsahu písně, popřípadě vysvětlit slova, kterým děti nemusejí porozumět. V mých soukromých hodinách hudební výchovy jsem dětem vždy v úvodu zahrála maňáskové divadlo. Díky této krátké pomůcce se zábavným způsobem dozvěděly děj písně a hned poté se zodpovídaly jejich otázky, které se většinou vázaly ke slovům v nářečí, kterým neporozuměly. Až teprve poté se přešlo k výuce písně.

Nezdržujeme se u intonačních nedokonalostí. Důležité je píseň interpretovat s chutí a s patřičnou dávkou entuziasmu. Po zvládnutí písně přichází na řadu taneční doprovod, popřípadě využijeme doprovodu na hudební nástroje z dětského instrumentáře. Zde využívá Viskupová rozdělení dětí do skupin. „*Sejde-li se ve třídě větší počet žáků, můžeme je častěji dělit do tří skupin: jedna skupina zpívá, druhá hraje a třetí tančí.*“<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Hudebně pohybová výchova a zpěv. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989, s. 64. ISBN 80-04-19284-X.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 81.

Můžeme tak rozdělit děti podle jejich preferencí či podle dovedností, kterými oplývají.

Některé děti se raději drží zpěvu, jiné zase s nadšením přeberou tuto úlohu a ostatní vyplní hodinu tanečně pohybovými prvky anebo se ujmou hudebního doprovodu.

Následuje kapitola *Pohybové zpracování písní*. U celkem 26 krátkých, většinou lidových písní, autorka uvádí možnosti pohybového zpracování v několika variantách, po jednotlivých taktech písni předkládá vhodnou choreografii a zapojení hudebního doprovodu. Nechybí zde ani průprava před realizací tanečních figur. Obdobně postupuje v další sekci celkem 17 písní tentokrát slovenských v kapitole nazvané *Slovenské ľudové piesne a tance*.

Kapitola *Tanečné kroky slovenských ľudových tancov* odkazuje ke kapitole *Taneční kroky* (viz výše) a slouží jako seznam použitých pohybových prvků.

Závěrečné kapitoly *Hudebně pohybové etudy* a *Klavírní doprovody lidových písní* jsou notovými zápisy z pera Zdeňky Petra a Zdeňky Lukáše.

### **3.4 Hudebně pohybové hry. Praha: Česká obec sokolská, 1997**

Útlá publikace o 50 stránkách předkládá spolu s něžnými černobílými ilustracemi autorky Ivany Mrázkové 25 písní, které vznikly v hodinách hudebně pohybové výchovy Boženy Viskupové. Ze soukromého archivu Viskupové se mi podařilo získat pracovní verzi této knihy, která je doplněna o poznámky Viskupové. Poprvé byla tato verze knihy vydána roku 1987, jako materiál pro potřebu mateřských škol okresu Svitavy a dle seminářů Viskupové ji sepsala paní Dana Novotná. Autorkou ilustrací byla Daisy Mrázková. Dětská ilustrátorka knih *Můj medvěd Flóra*, *Píseň mravenčí chůvy*, *Slon a mravenec* aj. U tří písní zveřejňuji pracovní verzi i verzi originální, která vyšla o 10 let později.

Ve stručném úvodu autorka předkládá důležitost hudby a pohybu po výchovné a estetické stránce, ale také sociální aspekt, kterým se děti učí na základě provedených choreografií k daným písním. Držení se za ruce, možnost kooperovat, citlivě dopomoci aj.

V první kapitole *Pohyb a hudba* opět nezapomíná zmínit dva ze svých největších inspiračních zdrojů E. J. Dalcroze a Carla Orffa a vyzdvihnout jejich mimořádný přínos pro hudební svět. Mimo tato dvě jména mluví také o Augustinu Očenáškově a Karlu

Pospíšilovi. Augustin Očenášek byl český tělocvikář a inspektor tělesné výchovy.<sup>76</sup> Karel Pospíšil byl hudebním skladatelem.

Tato dvojice vytvořila společné dílo *Základy rytmického tělocviku sokolského (1928)*, což je pokládáno za nejvýznamnější dílo české tělesné výchovy. V závěru kapitoly konstatuje: „*Naše písničky nevyžadují náročné pohybové prvky, ani motivy, děti vyjadřují hudební a obsahovou náplň přirozeným pohybem.*“<sup>77</sup> Jako hudební doprovodný prvek volí klavír a nástroje orffovského instrumenátře (bubínky, triangel, rolničky aj.).

Kapitola *Technika hry na tělo* předkládá modely pro vytváření etud.

Průpravu tleskání, pleskání, dupání, luskání a návod, jak děti naučit udržet metrum – pulzaci.

Průpravě tleskání předchází protažení paží a rukou v různých obměnách s využitím maximálního napětí a následného uvolnění. „*Před každým tělesným cvičením je nutná rozcvička, aby se uklidnil tonus svalový.*“<sup>78</sup>

Uvolňujeme kloub ramenní, loketní, procvičujeme zápěstní klouby, provádíme kyvy a švihy a hmitáme v kolenou, dále poté v kotnících a v trupu. Následuje Tleskání v obměnách (tvrdé, měkké, skluzem, před tělem, s otáčením trupu), a s kombinací s kmitáním v kolenou. Nakonec také tleskání se zpěvem písně. Technika Pleskání v rytmických obměnách kombinuje techniky předchozí s rytmickým doprovodem na bicí nástroje. Dupání (podupy) provádíme v závislosti na věku dítěte. U starších žáků požadujeme větší technickou vyspělost a dále kombinujeme s technikou tleskání.

Luskání popisuje Viskupová jako jednu z nejtěžších forem hry na tělo. Po zvládnutí této techniky se kombinuje s předchozími technikami a provádí se v různém umístění. Poslední popsanou technikou je výuka pravidelné pulzace. Začínáme s výukou dvoutaktí. „*Učitel sám zvolí dvě slova, která zřetelně artikulovaně přednese, a děti je po něm opakují.*“<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> PERGL, Václav. Bibliografie českých zemí: Historický ústav AV České republiky. *Augustin Očenášek sedmdesátníkem* [online]. 1941, 81 (15), [cit. 2020-03-20]. Dostupné z: <https://biblio.hiu.cas.cz/authorities/393046>.

<sup>77</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudebně pohybové hry*. Vyd. 1. Praha: Česká obec sokolská, 1997, s. 4.

<sup>78</sup> Osobní poznámky Viskupové s pracovním názvem *Nápravný tělocvik 1956*.

<sup>79</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudebně pohybové hry*. Vyd. 1. Praha: Česká obec sokolská, 1997, s. 9.



Cvičení se snažíme přiblížit dětskému světu, a proto využíváme jejich vlastní jména, či jména květin, měst, států aj.

Viskupová využívá k výuce i hry pomocí ozvěny (echa). Tyto hry spočívají v opakování po slyšeném vzoru (v tomto případě žáci opakují a napodobují to, co přednese učitel). Pro pokročilejší žáky volíme vyšší obtížnost úkolu a procvičujeme pětislabičný rytmus, např.: mateřídouška, kosodřevina, lokomotiva, helikoptéra atd. Následují notové zápisy písní a popisy choreografií s využitím orffovských nástrojů. V závěru uvedený seznam zkratek seznamuje čtenáře se všemi hudebními nástroji, které byly v knize použity.

## 4 Hudebně pohybová výchova v pojetí B. Viskupové

### 4.1 Lekce hudebně pohybové výchovy Boženy Viskupové

*„Cíl mé výuky sleduje prožití hudby estetickým přirozeným pohybem na základě správného držení těla.“*

Již předtím jsme zaznamenali nutnost, na kterou Viskupová upozorňovala naučit se nejprve gymnastické prvky, a to v takové šíři, která posléze umožní i realizaci choreografií. Dalším krokem bylo zvládnutí pohybové improvizace, kde se každé dítě mohlo svobodně projevit a hudbu improvizovaně znázornit pomocí pohybového vyjádření. Z mnohých článků a pochvalných recenzí je zřejmé, jak detailně a se zaujetím vedla Viskupová lekce hudebně pohybové výchovy. Tyto lekce byly výběrové. Výběr se dělal na základě přihlášek. Nejprve přijímaly dívky a posléze i chlapce. Ukázalo se však, že je jich málo, takže nemohou vytvořit samostatnou skupinu. Ti, kteří byli vybráni a dostali tuto příležitost hodiny navštěvovat, posléze obdrželi dopis s informacemi pro rodiče (viz příloha č. 7).

Ten obsahoval následující požadavky. Viskupová vyžadovala stejný trikot, tzv. řízy, které měli ušít rodiče pro své děti. Hudebně pohybová lekce trvala zpravidla 45 minut. Viskupová dobře věděla, že lidská pozornost má své hranice a tou je právě 40 minut (cca 5 minut).

Ve svých soukromých poznámkách s názvem *Akademie 1989* stručně popisuje průběh hudebně pohybové lekce a rozděluje svou přípravu do třech hlavních bodů.

1. *„Začnu tím, že pohyb je pro dítě každodenní fyzickou i psychickou potřebou. Budí u dítěte dobrou náladu, radost, a působí celkově dobře na nervový systém. Nám jde o koordinovaný pohyb v souladu s hudbou, ať už živou, či reprodukovanou.“<sup>80</sup>*

Nicméně v mnoha dalších svých poznámkách uvádí důležitost živé hudby, kterou staví jasně na první místo před hudbou reprodukovanou.

2. *„Nechám mladého člověka reagovat improvizovaným pohybem na hudbu tak, jak cítí. Jednoduchý pohyb (hra na tělo, chůze, poskok, běh) a později pohybové vazby,*

---

<sup>80</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Akademie 1989*.

*věty, skladby, taneční kroky, etudy, velké skladby. Vše, co se děje v souladu s hudebními nuancemi.*“<sup>81</sup>

### 3. „Využití Dalcroze – Orff (nástroje).“<sup>82</sup>

K bodu dva si dovolím ještě poznámku, improvizace a improvizovaný pohyb se historicky poprvé zařadil na pedagogických školách jako součást přijímacích zkoušek. Na pedagogické škole v Praze – Evropská byly zavedeny zkoušky v rámci tělovýchovy obor improvizovaný pohyb roku 1976/77. Jednalo se o dvouleté nástavbové studium (čtyřleté maturitní třídy ještě nebyly). Zasloužila se o to paní H. Tauerová - která v oblasti pohybu v MŠ publikovala.<sup>83</sup>

*„Improvizace je skutečně na místě. Snažíme se ji pěstovat jako hudebně pohybovou improvizaci a letos byla tato disciplína jako vůbec poprvé požadována i u přijímacích zkoušek.*“<sup>84</sup>

V dalších poznámkách s názvem *Dialog s konferenciérkou na akademii 1989* s datem 2. června si zaznamenala otázku i odpověď týkající se chování dívek při jednotlivých lekcích hudebně pohybové výchovy: *„Jak se projevují vaše žáčky v hodinách? Až na malé výjimky zcela harmonicky. Vedu je ke kázni od prvopočátku, dbám, aby tělesná výchova neochudila mladou dívku o půvab, se kterým dokáže vyjádřit svou osobnost. Harmonie krásného lidského zjevu jí má zůstat po celý život. Nejde mi o závodění, soutěžení, medailování.*“<sup>85</sup>

Kázeň, trpělivost a přirozenost. Toto jsou tři pilíře při práci s dětmi, jimiž Viskupová vysvětluje konečnou úspěšnost hudební lekce. *„Když jsou děti ukázněné, lépe vnímají učitele, lépe se zapojují.*“<sup>86</sup>

## 4.2 Vymezení základních pojmů – rytmika a píseň

**Rytmika** – Viskupová uvádí v jednom ze svých poznámkových bloků:

---

<sup>81</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Akademie 1989*.

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> Z osobní emailové konverzace s Marií Liškovou ze dne 10. 2. 2020.

<sup>84</sup> Osobní poznámky Viskupové. Bez názvu.

<sup>85</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Dialog s konferenciérkou na akademii 1989*.

<sup>86</sup> Osobní poznámky Viskupové. Bez názvu.

*„Rytmika má 3 oblasti – hudbu, pohyb a pedagogiku. Hudba – rytmicko klavírní improvizace, hra na klavír, sluchová cvičení, harmonie, dějiny hudby, hlasová výchova, bicí nástroje. Pohyb – rytmicko pohybová příprava, pohybová tvorba, různé taneční směry, Pedagogika – rytmika, melodika, didaktika, psychologie, praxe, psychomotorika, léčebná pedagogika. Studium trvá 4 roky.“<sup>87</sup>*

Rytmika se vyučuje vždy ve skupině, aby účastníci byli ve větším kontaktu. Jako nejdůležitější vnímá schopnost pedagoga hudebně improvizovat. Samozřejmě také improvizace účastníka je zde důležitou složkou. *„Jako důležitý pomocník v rytmicke jsou různý materiál a náčiní. Kroužky, stuhy, obruče atd. Při práci s tímto materiálem projevuje dítě velkou radost z pohybu.“<sup>88</sup>*

**Píseň** – kde se vlastně vzala a jak se dělí?

*„Podle vzniku se dělí písně na lidové a umělecké.“<sup>89</sup>*

Kolikrát jsme slýchávaly jako děti prosby od příbuzných, abychom zazpívaly nějakou lidovou píseň a obohatily tak večerní program. Slovo již krásně zdomácnělo na tzv. lidovky. Ty často zrcadlí hudební rysy národa, kde vznikly. Můžeme poté snadno rozpoznat jeho hudební vkus či v některých případech také nevкус.

*„Lidové písně možno rozdělití podle prostředí, v němž vznikly, na čtvero skupin:*

- 1. Písně taneční*
- 2. Písně obřadní*
- 3. Písně vypravující děj*
- 4. Písně náladové.“<sup>90</sup>*

Stejně tak jako třeba český hudební skladatel 20. století Leoš Janáček, který byl vášnivým sběratelem lidových písní a nářevů, které poté hojně využil ve svých operách, uvedme alespoň jednu z nejvýznamnějších oper *Její Pastorkyňa*, tak také Viskupová sbírala lidové písně z Moravy a ze Slovenska a zaznamenávala je do svých zápisníků. Považovala je za

---

<sup>87</sup> Osobní poznámky Viskupové. Bez názvu.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> CMÍRAL, Adolf. *ABC příručky pro každého: O hudebních formách a skladatelích*. 21. Karlín: VESMÍR, 1922, s. 15.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 18.

vůbec nejdůležitější formu hudebního projevu a neopomíjela zdůraznit důležitost nástrojového doprovodu.

Potřeba uchovat a zaznamenat lidové písně, je už po generace velmi intenzivní. S jejich uchováváním a opakováním písně znovu a znovu ožívají. O důležitosti a oblibě písní u dětí snad netřeba mluvit. Již v prenatálním období dítě zaznamenává zvuky a je velice důležité, jaký druh hudby nenarozenému dítěti pouštíme. Může to ovlivnit - jak negativně, tak i pozitivně - jeho pozdější hudební preference.

*„Pro malé dítě, které má především potěšení z příjemného sluchového zážitku, je vhodná dětská píseň (lidová, klasická).“<sup>91</sup>*

Vkus dítěte se formuje krok po kroku, ale lidové písně pro něj hrají nezastupitelnou roli.

### **4.3 Charakteristika jejího klíčového díla *Hudba a pohyb***

První kapitola nese název *Rytmika a životní rytmy*. Hned na začátku kapitoly je opět zmíněna důležitost rytmu jako součást našeho každodenního života. Z osobních poznámek (*Nápravný tělocvik 1956*) Boženy Viskupové víme, jak detailně se zajímala o fyziologii lidského těla. Dýchání, stavbu těla a jednotlivých svalů, koloběh krve a v neposlední řadě výživu a rytmy metabolismu.

*„S rytmem vdechu a výdechu jsme přišli na svět. I první způsob výživy – sání – byl rytmickou činností a navozoval v našem těle skryté rytmy koloběhu látek. Neuvědomělé pohyby končetin se postupně zformovaly v rytmus chůze, který nás den co den nese prostorem světa. A pracovní rytmy lidských rukou a těl přetvářejí svět k našemu obrazu.“<sup>92</sup>*

Poukazuje na ozdravný efekt, který se dostavuje v souvislosti s vycházkami do přírody, kdy vnímáme rytmus svého dechu či chůze a za zpěvu melodie se tak dostaví stav relaxace.

*„Je důležité si uvědomit, že rytmus vskutku léčí.“<sup>93</sup>*

Další kapitolou je *Práce s nejmenšími*. Stejně tak jako další velice uznávaná pedagožka Libuše Kurková v knize *Vteřiny v trávě* používá i Božena Viskupová náměty ze života,

---

<sup>91</sup> POLEDNÁK, Ivan. *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon, 1984, s. 283. ISBN 02-008-84.

<sup>92</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 7. ISBN 02-163-72.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 8

kteře dávájí prostor k dětskému pohybovému vyjádření a pro děti se tak stává srozumitelnějším, co se od nich očekává. Jedná se o nejbližší náměty z jejich okolí. Zvířata, květiny, ranní rituály, situace, ve kterých se děti běžně poznávají, hra u vody, na sněhu, na hřišti aj.

*„Volím vždy stručná, krátká, známá slova o zvířatech, ptácích, dětech, o figurkách.“<sup>94</sup>*

Při samotné realizaci pohybu, kterému vždy předchází návodná otázka: „*Jak běží pes?*“ necháváme dítěti prostor pro vlastní vyjádření pohybu. Nepředcvičujeme a klademe důraz na bezprostřednost, svobodu projevu a citlivý hudební doprovod. Samozřejmostí je i kontrola dechové frekvence při vykonávání pohybu i při mluveném projevu.

*„Při pohybu a mluvení dbáme na správné dýchání, nedovolíme zdržovat dech.“<sup>95</sup>*

Další dvě kapitoly se zabývají rozvíjením smyslů, a to konkrétně pro zvuk a tón a pro výšku tónů. Viskupová zde využívá hudební nástroje orffovského instrumentáře (činely, triangel, činelky a bubínek) a s různými obměnami uvádí hudebně pohybové hry (etudy) pro pochopení barvy zvuku, rozpoznávání tónových poloh a rozvíjení dětské představivosti a fantazie. Dále uvádí „...*tato cvičení nejsou vázána jen na nástroje orffovského instrumentáře, můžeme je zcela dobře praktikovat i s jinými nástroji, například: bubínek-flétna-klavír.*“<sup>96</sup>

Důležitost živé hudby před hudbou reprodukovanou uvádí ve svých osobních poznámkách s názvem *Vztah k činnosti v hudebně pohybové výchově*, kde zdůrazňuje, že živá hudba dokáže děti více přesvědčit o daném úkolu.

#### **Ukázka etud:**

*Žáci se pohybují po sále libovolně po špičkách tak dlouho, pokud slyší zvuk, každý se zastaví, jakmile nic neslyší.<sup>97</sup>*

Hra z roku 1972, která se dodnes praktikuje v mateřských školkách, známá jako Stronzo nebo v různých obměnách Hra na sochy (z publikace Krestovská – Jukličková: Pohybové hry dětí předškolního věku) aj.

<sup>94</sup> Osobní poznámky Viskupové. Bez názvu.

<sup>95</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 10. ISBN 02-163-72.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>97</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Vztah k činnosti v hudebně pohybové výchově*.

*„Hra na čarování, zkamenění, sochy. Děti se pohybují v prostoru a na znamení zkamení. Čaroděj zkontroluje, zda jsou skutečně v tenzi a posléze strčí do dítěte a oživí ho. Buď celé nebo jen paže, potom hlava a trup. Děti jsou odčarovány.“<sup>98</sup>*

Opět platí, že žáky neopravujeme a nevyžadujeme dokonalé taneční projevy. Na co naopak apelujeme, je plné vnímání hudební složky a ladnosti pohybu.

Další kapitolou je *Pohybová příprava*. Úkolem této části je seznámit žáky se základními polohami z oboru gymnastiky a umění pohybem vyjádřit hudbu. Není náhoda, že tato kapitola předchází kapitolám *Píseň, Provedení písničky*.

Ze soukromých poznámek s názvem *Hudební kurzy z let 1968-2000* uvádí: „*Nacvičujeme-li určitý pohyb, aby byl správně proveden, cvičíme zatím bez hudby.*“<sup>99</sup>

A skutečně hudba je zde doprovodným prvkem a rytmickou oporou až posléze, co děti získají dostatečnou pohybovou zásobu.

*„Žáci chodí podle hudby a na ukončení fráze zaujmou předem určenou polohu.“<sup>100</sup>*

Ať už se jedná o leh na boku s pokrčeným předloktím, sed rovný či klek opřený, po skončení hudebního doprovodu se dítě soustředí pouze na správné provedení pohybového úkonu.

Zde už žáky opravujeme, s cílem je naučit správné držení těla, ale i tak nezapomíná Viskupová zmínit důležitost děti motivovat a neopomenout dětskou hravost.

*Př.: „Přitiskneme záda tak, aby ani mravenec neprolezl.“<sup>101</sup>*

Následuje kapitola *Orientace v prostoru*, kde primárním cílem je seznámit žáky s prostorem, ve kterém se budou pohybovat. Seznamují se i s novými pojmy, jako je diagonála a vysvětlením, odkud až kam vede. Žáci přestávají uskutečňovat pohyb pouze v kruhových formacích, které tak dobře znají z mateřských škol a doprovodných her. Z osobních poznámek Viskupové s názvem *Osnovy hodin dětské* je patrné, že Viskupová lpěla

---

<sup>98</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Napětí a uvolnění*. Pedf UK, 2001.

<sup>99</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Hudební kurzy 1968-2000*.

<sup>100</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 18. ISBN 02-163-72.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 18.

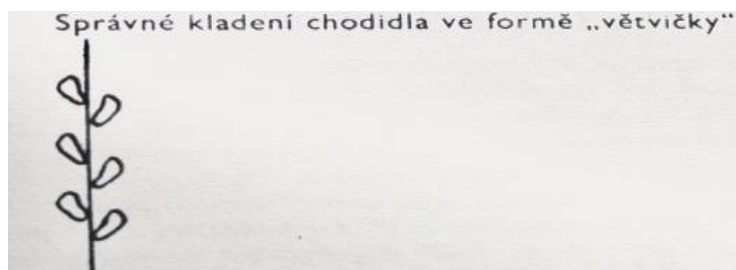
i na takových detailech, jako je teplota sálu, ve kterém se budou děti pohybovat. Byla přesvědčena o psychosomatické souvislosti tance a prostředí. „*Teplota sálu nemůže být nižší než 14 stupňů.*“<sup>102</sup>

V publikaci seznamuje s řazením dětí do jednotlivých útvarů a uvádí hry s míčem, kruhem aj. Upozorňuje na nejobtížnější útvar, kterým je pro děti vytvoření řady se slovy:

„*Jeden z nejtěžších útvarů pro děti je řada. Pokud je řada v klidu na místě, udrží děti řadu v zákrytu, ale při pohybu, a hlavně při pohybu z místa, musí se žáci pohybovat velmi ukázněně, aby řadu udrželi vyrovnanou.*“<sup>103</sup>

Následující čtyři kapitoly představují jedny z nejzákladnějších lokomočních dovedností *Chůze, Pérování, Běh a Poskok, Paže*. Z publikace *Didaktika tělesné výchovy nejmenších dětí* od Hany Dvořákové víme, že mezi 4.-5. rokem je napodobení těchto dovedností relativně přesné. Viskupová doplňuje jednotlivá cvičení notovým zápisem a nezapomíná ani na propojení dětského světa a využití námětů z běžného života (viz obrázek č. 4).

Obrázek 4 Správné kladení chodidla ve formě „větvičky“, Viskupová, 1972, s. 30.



Jednotlivé gymnastické prvky využívá i jako prvky uvolňovací. „*Přirozené poskoky provádíme s dětmi vždy po nějakém duševním úsilí (výklad nové látky), aby se děti osvěžily, uvolnily.*“<sup>104</sup>

Následující kapitoly *Taneční kroky, Hra na tělo a Rytmická cvičení* si zaslouží větší pozornost.

V kapitole *Taneční kroky* kombinuje lokomoční dovednosti (chůze, běh i poskok) a přidává práci paží pro docílení celkové koordinace. Krokové kombinace jsou prováděny

<sup>102</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Osnovy hodin dětské*.

<sup>103</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 27. ISBN 02-163-72.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 49.



ve dvoudobém polkovém kroku či třídobém mazurkovém. Dále se zde objevuje Galopový poskok (přeskok z jedné nohy na druhou se současným zvednutím kolen), a sed estetický.

*„Naučíme žáky také estetickým sedům, kterých různě využíváme v tanečních skladbách.“<sup>105</sup>*

Kapitola *Hra na tělo* uvádí techniky tleskání, pleskání, dupání a luskání. Neopomíná zdůraznit gymnastické protažení před samotným praktikováním jednotlivých technik jako nácvik napětí a uvolnění jednotlivých částí těla. Tleskání rozděluje na tři druhy:

1. Tvrdé tleskání
2. Měkké tleskání
3. Tleskání skluzem

Tleskání i pleskání (plácání se do stehen) provádíme v dynamických obměnách a kombinacích. Tleskání při chůzi, ve dvojici, do země aj. *„Tleskání a pleskání má svoji důležitost v přípravě hry na bicí nástroje melodické.“<sup>106</sup>*

Stejně tak rozděluje podupy na:

1. Podupy na patu
2. Podupy na pološpičku
3. Podupy skluzem po zemi

Podupy se následně kombinují s tleskáním a pleskáním.

*Rytmická cvičení* jsou postupně obměňována na stejném příkladu a je zvýšena obtížnost od nejjednodušších až po ty nejsložitější. Začátek lekce ponechává žákům svobodu projevu v pohybovém vyjádření a až posléze *„apelujeme na vnímání metra, dodržování tempa, přesný rytmus, dodržování pomlky, respektování formy a melodické a dynamické linky.“<sup>107</sup>*

Zdůrazňuje důležitost připravenosti a pohotovosti učitele a striktní dodržování tempa a rytmu. Viskupová obecně kladla velký důraz na osobnost učitele.

*„Učitelka musí být velmi tvůrčí, musí dbát na to, aby se udržovala fyzicky ve formě, aby dětem byla vzorem. Také musí správně mluvit a artikulovat.“<sup>108</sup>*

---

<sup>105</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 61. ISBN 02-163-72.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>108</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Nitra 86, Znojmo 57*.

Témata hudebně pohybových her opět čerpá z běžného života, který je dětem blízký a tudíž je motivuje.

Př.: „Učitel dá žákům úkol, aby si rychle vymysleli nějakou květinu, eventuálně řekli její barvu. Sám začne, tím určí tempo, a každý žák se „s kytkou a barvou“ ve vlastním rytmu připojí. Postupují tak, jak vedle sebe stojí.“<sup>109</sup> (viz obrázek č. 5).

Obrázek 5 Rytmická cvičení s deklamováním slov, Viskupová, 1972, s. 69



Rytmická cvičení jsou nadále procvičována i v písních, přičemž jsou žáci rozděleni do dvou skupin, jedna skupina zpívá a druhá tančí. Na příkladu výše jde o střídání rytmu čtvrtového a rytmu osminového.

Hodnoty půlové a čtvrtové se děti učí na originální hře, kdy mají napodobit chůzi starého strýčka a naopak chůzi mladého strýčka. (viz obrázek č. 6). Pro tento účel využívá píseň *Sluníčko, sluníčko* od autorů Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra a konkrétně úryvek „Strýček Nimra koupil šimla“. Děti se opět dělí na dvě skupiny. „Jedna skupina říká slova, druhá skupina tleská, nejprve kroky těžké chůze, na povel změníme tleskání na kroky svěží chůze „mladého strýčka“.“<sup>110</sup> Hra je podpořena hudebním doprovodem.

<sup>109</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 69. ISBN 02-163-72.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 78.



Děti se postupně učí všem ostatním hodnotám – hodnotám osminovým, celým šestnáctinovým s doporučením akcentovat první doby pro lepší orientaci. Následně také provádí tečkovaný rytmus, kde je už kladen větší důraz na vyspělost žáků a pohybové dovednosti. Nácvik triol je podpořen o zápis křídou na tabuli či na podlahu sálu. Viskupová zde vychází z rytmu slovního a v kombinaci s hrou na tělo si děti utužují náročnější triolový model.

Pomlky (chceme-li pauzy) jsou rozděleny na *Nečekané pomlky* a *Pomlky taktové*. Viskupová neopomíná zmínit, že i „pomlky hrají.“ Hovoří konkrétně o aktivitě pomlk. *Nečekané pomlky* nastávají po přerušení hudebního doprovodu, na který děti reagují změnou polohy těla, udržováním rovnováhy (stoj na jedné noze), seběhnutím se do formace kruhu aj. *Taktové pomlky* si děti osvojují též za pomoci hudebního doprovodu s tím rozdílem, že žáci chodí přesně podle hudby a jakmile hudba ustane, žáci tleskají „prázdné“ doby na místě. Posléze se učí všem hodnotám pomlk a synkopickému rytmu (rytmus s pomlkami).

*„Synkopické útvary procvičíme v písních, které jsou většinou moravské a slovenské.“<sup>111</sup>*

Následuje kapitola *Takt*, přinášející řadu příkladů, jakým způsobem děti naučit rozpoznávat doby přízvuchné od nepřízvuchných. Opět se využívá hra na tělo a vychází se ze slovního rytmu. Hry jsou doprovázeny říkadly a notovým zápisem.

Př.: *„Hra Korálky: Žáci chodí ve spojeném zástupu podle hudby. Na akcent se poslední žák pustí, „korálek se utrhne“ a sedne na zem. Tak hra pokračuje, až jsou všechny korálky roztroušeny po místnosti.“<sup>112</sup>*

Následují kapitoly *Rytmus*, *Tempo* a *Dynamika*. Rytmičké etudy jsou procvičovány formou otázka odpověď. Učitel rytmus předvádí a žáci se snaží rytmus zopakovat. (viz obrázek č. 7). Opět se zvyšuje obtížnost úkolů od jednotaktových rytmů až po pětitaktové.

<sup>111</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 88. ISBN 02-163-72.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 91.

Děti se dále dělí do skupin a v dynamických obměnách s pomocí hudebních nástrojů provádí jednotlivá cvičení.

Obrázek 7 Notový příklad na dvoutaktové rytmičné cvičení, Viskupová, 1972, s. 99.



Dále zdůrazňuje, že při hře na hudební nástroje děti vedeme k tomu, aby nehrály jeden přes druhého a do nástrojů „netřískaly“.

V kapitole *Tempo* Viskupová neopomíná zmínit důležitost udržení tempa i po skončení hudebního doprovodu, což je zvláště pro začátečníky úkolem velmi obtížným. Jako profesionální houslistka (1. hráč v opeře ND a koncertní mistr komorního tělesa Ambroš Ladies Orchestra) mám mnohdy sama problémy s udržením tempa jednotlivých skladeb, zvláště ve vypjatých situacích na pódiu. Proto je důležité děti od útlého věku vést k metrické přesnosti a získání jistoty v hudebním projevu.

Jako účinnou pomoc shledává Viskupová slovní deklamaci – a skutečně pokud si i profesionální muzikant není jist určitým rytmem či potřebuje oporu v udržení tempa, zápisem do not či představou slov v hlavě, dokáže tak tempo korigovat a následně i lépe udržet.

Na jednotlivých hrách procvičuje změny temp, zrychlování a zpomalování, a také dvojnásobnou až čtyřnásobnou rychlost podpořenou slovní deklamací a notovým zápisem.

Následují kapitoly *Dynamika*, *Taktování*.

Zde nepracuje jen se známými italskými pojmy forte (silně) a piano (potichu) a crescendo (zesilování) a decrescendo (zeslabování), ale také s přízvuky nesoucími zkratku „sfz“. Tato zkratka slouží pro pojem Sforzando. „Tón, který je takto označen, má se ostře zdůrazniti.“<sup>113</sup>

<sup>113</sup> MÁLEK, Josef. *Stručný hudební slovník: Průvodce hudebním názvoslovím pro všechny hudebníky a žactvo hud. učilišť*. Vyd. 1. Praha: Závod, 1920, s. 64.

Zde nejvíce využívá pohybového provedení. „*Respektujeme hudební předlohu tím, že na dynamiku piano děláme pohyby malé, zatímco na forte děláme velké pohyby, eventuálně pohyby celého těla.*“<sup>114</sup>

V kapitole *Taktování* předkládá popis výuky taktu dvoudobého až sedmidobého, dále jak dirigovat legato a staccato. „*Legato = vázaně, spojitě.*“<sup>115</sup> „*Staccato = odraženě, krátce.*“<sup>116</sup> Dirigování procvičuje s žáky v dynamických obměnách a s pohybovým doprovodem, což si žádá nejprve správné zvládnutí techniky dirigování a určité zautomatizování. Stejně tak jako při první jízdě autem po obdržení řidičského průkazu nevnímáme vše, co se děje kolem nás. Potřebujeme čas, aby se pohyby zautomatizovaly. Až po určitém čase dokážeme i při řízení auta například telefonovat při užití handsfree a současně manuálně řadit – provádíme pohyb dle paměti, pohyb se tak zautomatizoval. Stejně tak profesionální operní dirigenti dokážou až po čase dlouhých a náročných studií, řídit zároveň celý orchestr, kontrolovat jednotlivé nástupy v partituře hráčů a deklamovat slova sólistů, operních zpěváků na pódiu a korigovat tempo, dynamiku a zajistit celkový hladký průběh dané opery.

Následují kapitoly *Píseň, Kánon a Formy*. Víme již z předchozích kapitol, jak moc a s jakým entuziasmem se Viskupová zajímala o lidové písně ze Slovenska, viz kapitola 1.2.1 Sběratelská činnost na Slovensku. Viskupová vnímá zpěv písně jako příležitost projevit svůj temperament a docílit tak spolu s tancem plnohodnotného hudebního prožitku. Při potlačení pohybu za zpěvu písně se tak zastavuje to, co je pro každého člověka přirozenou a nedílnou součástí.

„*Když musí žáci zpívat několikrát po sobě tutéž píseň a přitom sedět nebo stát v lavicích, zneklidní, ochabnou v pozornosti a nakonec se i nudí.*“<sup>117</sup>

Upozorňuje však i na fakt, že ne všechny písně jsou pohybově dobře proveditelné.

---

<sup>114</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 125. ISBN 02-163-72.

<sup>115</sup> MÁLEK, Josef. *Stručný hudební slovník: Průvodce hudebním názvoslovím pro všechny hudebníky a žactvo hud. učilišť*. Vyd. 1. Praha: Závod, 1920, s. 44.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>117</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 132. ISBN 02-163-72.

Kapitola *Kánon* předkládá cvičení vícehlasu. „*Canon = druh kontrapunktické skladebné práce založené na přísném, doslovném opakování hudebních myšlenek.*“<sup>118</sup>

Asi většina z nás má spojené vzpomínky s kánonickými zpěvy v hodinách hudební výchovy, a to konkrétně s písní *Červená se line záře*. V mých vzpomínkách je ovšem opředena snahou učitelů skončit stejnou píseň v danou chvíli velkým zmatkem a následným chaosem. Učitelé totiž nepropojovali výuku písně s pohybovým doprovodem a žáci tak ztráceli opěrné body a postupně začali zpívat jiný úsek písně nebo raději úplně přestali. Viskupová popisuje nácvik následovně: „*Začínáme procvičovat jednorázovými pohyby, například učitel tluče pravidelně na činel a na každý jednotlivý úder udělá žák stojící uprostřed kruhu pohyb a ostatní žáci po něm o jeden úder později.*“<sup>119</sup>

Pěvecké a pohybové procvičování trénují všichni pohromadě a až po úspěšném nacvičení se přistoupí ke kánonickému zpěvu ve skupinách. Tak docílí řádu, který napomůže společné realizaci při cvičení vícehlasu.

Kapitola *Formy* vysvětluje pojmy *frázování, motiv, dvoutaktí, věta, perioda a písňová forma*. Poslední tři kapitoly nesou názvy *Postup při nácviku písně s pohybovým doprovodem* (zde využívá termínu *glissando*, což znamená klouzavě), *Improvizací k tvořivému projevu* a *Rytmy*.

V kapitole o improvizaci upozorňuje na důležitost svobody projevu, která se v dětech často potlačuje a nedává se jim dostatečný prostor pro sebevyjádření. Zvláště u pohybové improvizace, kde ne každý může osobitě projevit a probudit v sobě hudební smysl. Děti improvizují s náčiním – stuhý, míče, šátky aj. V osobním spise s názvem *Rytmika, tanec*, uvádí: „*Oprostíme se od zbytečnosti v pohybu a improvizujeme čistými estetickými pohyby na hudbu.*“<sup>120</sup>

Uzavírá kapitolou *Rytmy* s procvičováním rytmických frází, akcentů a rytmických motivů. Nechybí zmínka o vysoké obtížnosti a doporučení začínat lehčími příklady s postupným zvyšováním obtížnosti úkolů.

---

<sup>118</sup> VÁLEK, Jiří. *Italské hudební názvosloví*. Vyd. 1. Praha: PANTON, 1976, s. 45. ISBN 35-433-76.

<sup>119</sup> VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 143. ISBN 02-163-72.

<sup>120</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Rytmika, tanec*.

Na publikaci *Hudba a pohyb* vyšlo nespočet recenzí v novinách a v odborných časopisech. Dovolte mi uvést ty nejzajímavější.

*„V knize najdeme spoustu ilustrací, fotografií, říkanek, notových příkladů, postupů, cvičení, které jsou zvolené velmi citlivě a autorka nezapomíná přihlížet na věkové rozdíly. V publikaci *Hudba a pohyb* najde čtenář velké množství nápadů, jak může – v našem případě pedagog – udělat hudebně pohybovou výchovu zajímavou a přitažlivou.“<sup>121</sup>*

*„Kniha paní profesorky *Hudba a pohyb* přináší náměty, hry a cvičení, promyšleně posloupně seřazené. Sama jsem s pomocí této knihy pracovala s dětmi předškolního věku. Dosáhla jsem u nich radosti z hudby a s ní spojeného pohybu. Starší předškoláci dosáhli velmi dobré rytmické přesnosti i při poměrně náročných rytmických hrách, dokázali zahrát a pohybově vyjádřit metrum i takt. Denně mě překvapovali, s jakou lehkostí zvládali stále náročnější úkoly a netušili, že je záměrně někam směřuji.“<sup>122</sup>*

Uvedené stěžejní dílo Boženy Viskupové bylo pro mě velmi významnou osobní a profesní zkušeností. Uvědomila jsem si, že tajemství osobního a hudebního rozvoje spočívá v detailu. Vést děti k pozornému zaměření na detail způsobem, že na tom opravdu záleží, je velmi cenné pro jejich rozvoj. Nejenom hudební, ale i psychický. Vždyť zaměřuje pozornost, motivuje k objevování tajemství, činí následnou improvizaci bohatší aj. Především si myslím, že s pečlivým technickým provedením každého úkonu se prohlubuje i emocionální stránka v osobnostním rozvoji dítěte. Dochází k přesnější souhře, která pak napomáhá sociálnímu souznění. To přináší v rozvoji osobnosti významné hodnoty, především sociokonstruktivismu. Bez řádu a naslouchání se tato hodnota nevytvoří. Celé dílo je harmonií citového a esteticky kultivovaného pohybového projevu a hudby. V tomto dialogu je hudba prvotní. Přitom autorka ctí všechny didaktické zásady a úroveň příslušných psychických procesů vnímání a prožívání v různých obdobích života dětí. Myslím si, že ji k tomu vedl pedagogický takt, velké zkušenosti s předcházející prací s učiteli a dětmi. Zásada vědecké správnosti tak vyšla právě ze spojení praxe s teorií.

---

<sup>121</sup> JAKUBCOVÁ, Dana. *Hudba a pohyb. Estetická výchova: Měsíčník pro hudební, výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Slovensko, 1973-74, 1973(6), s. 159.

<sup>122</sup> FUSÍKOVÁ, Zdeňka. *Učitelské noviny*. Kostelec, 1991.

## **PRAKTICKÁ ČÁST**

### **5 Výzkum**

Ve výzkumu uplatňujeme explorativní, empirickou metodu, kterou jsme zaměřili na zjišťování údajů prostřednictvím výpovědí respondentů, kteří Boženu Viskupovou velmi dobře znali. Využili jsme techniky interview s polootevřenými otázkami anebo volného interview. Fakta o vývoji odborných názorů na hudebně pohybové činnosti dětí ve všeobecném vzdělávání jsme zjišťovali obsahovou analýzou textů, které vyšly jako autorčiny publikace anebo nebyly dosud vůbec veřejnosti zpřístupněné. Po dohodě s rodinou jsme získali přístup k osobním zápiskům a dobovým materiálům Boženy Viskupové. Při jejich zpracování jsme postupovali metodami kvalitativního hodnocení získaných údajů. Zjišťovali jsme u nich vztahové relace s dobovými společensko-historickými souvislostmi, analyzovali jsme je, porovnávali je, snažili jsme se je i generalizovat v souvislosti se soudobým odborným poznáním.

#### **5.1 Předmět a cíle výzkumu**

Předmětem výzkumu bylo analyzovat pedagogické myšlení a dílo v souvislosti s pedagogicko psychologickým náhledem na utvářející se osobnost prostřednictvím hudebního pohybu.

K realizaci tohoto předmětu výzkumu vedoucí dílčí výzkumné cíle: V metodologické oblasti to je snaha analyzovat rukopisy Viskupové, které mi byly s laskavým svolením neteře Viskupové, Aleny Vikové, zapůjčeny. Jedná se jak o její osobní zápisky, nepublikované dokumenty, obsahující přípravy hodin, záznamy metodologie a nákresy, tak také zápisky ze seminářů, kterých se účastnila jak na domovské půdě, tak také v zahraničí. Tyto unikátní materiály jsou velkou vzácností a po skončení této práce je budeme na přání rodiny nabízet České Orffově společnosti. Dalším významným cílem je představení charakteru její spolupráce s významnými hudebními a hudebně pedagogickými osobnostmi a představení jejich specifického vlivu na její metodiku hudebně pohybové činnosti.

Dále jsme si kladli za cíl rozšířit obecně známé poznatky o B. Viskupové o informace od osobností, které měly tu čest se s Viskupovou osobně setkat, či s ní spolupracovat.



## 5.2 Metody a pracovní hypotézy výzkumu

Pro účely výzkumného šetření a pro zkoumání dané problematiky jsme využili metodu výzkumného rozhovoru. Jedná se o celkem sedm strukturovaných rozhovorů s otevřenými otázkami, které mají formu retrospektivního charakteru. Záměrem bylo zmapovat a zanalyzovat odpovědi respondentů za pomoci otázek, které jsou součástí přílohy (viz příloha č. 9). Tyto otázky se primárně zaměřovaly na metody hudebně pohybové výchovy Viskupové, ale také na pedagogické a společenské souvislosti s jejím osobním životem, na životní peripetie a bilance. Byly též cíleny na atmosféru 60. let, podporu či nezájem školství o Orffovu metodu a její šíření a také na snahu modernizace hudebně pohybové výchovy. Předem jsem koncipovala klíčové dotazy. Respondenti mohli své odpovědi volně rozšířit o další poznatky a zkušenosti z dané oblasti. Dotazy pro rozhovor respektovaly skutečnost, že řada lidí poznala například jen jednu oblast práce Viskupové a nemohli odpovědět na jiné dotazy, pokud neznali její dobový názor.

Při výzkumném šetření jsme si stanovili dvě pracovní hypotézy, které předkládáme, že měly největší důležitost pro práci a kvalitní výsledky práce Boženy Viskupové.

Tyto hypotézy mají za úkol potvrdit, či vyvrátit náhled na její metodiku a zároveň se objevují ve výzkumných otázkách tak, že se poté dají vyhodnotit. Jejich znění je následující:

1. Hudebně pedagogický systém budovaný Boženou Viskupovou od padesátých let minulého století až do prvního desetiletí 21. století kontinuálně navazoval na předcházející systémy a metody v hudebně pohybových činnostech.
2. Respondenti, kteří znali Boženu Viskupovou, budou zastávat postoj, že metodické přístupy, učební a odborné texty B. Viskupové a dokumenty o její praktické činnosti u dětí i dospělých jednoznačně přispěly k rozvoji hudebně pohybového vzdělávání.

### 5.2.1 Sběr dat

Jako hlavní metodu sběru dat jsme použili strukturovaný rozhovor. Otázky jsme měli předem připravené, ale jednalo se spíše o témata, která se posléze mohla rozvinout, či se od

nich dalo mírně odchytil. Zjišťovali jsme styčné body, které nás opět měly navrátit k původnímu záměru, ale nebyla zde snaha o slepé následování každé jednotlivé otázky. Byli jsme vedeni snahou ponechat svobodu a volnost v projevu ve snaze získat co nejvyšší kvalitu materiál a neomezovat tak odpovědi respondentů. Otázky byly v průběhu rozhovorů vhodně pozměňovány nebo nezazněly vůbec. Okruhy otázek a jejich plné znění jsou přiloženy v příloze č. 9. Respondentům bylo předloženo celkem 15 otázek, které měly za cíl zmapovat nejproduktivnější období Viskupové, přiblížit atmosféru tehdejší doby a osvětlit, jak to tehdy bylo s trendy pedagogické práce, zda náš stát podporoval úsilí jednotlivých osobností v oblasti hudebně pedagogické a jak se podařilo, popřípadě nepodařilo, adaptovat myšlenky Carla Orffa do tehdy ještě československého vzdělávání.

Otázky byly také směřovány za poznáním názorů Viskupové ohledně kvality hudebního vzdělávání na základních a mateřských školách a na to, jak se dívala na prvopočátky hudebního rozvoje u dětí prostřednictvím myšlenek C. Orffa. Závěrečná otázka je osobnější a klade si za cíl ukázat i osobnostní stránku Viskupové prostřednictvím osobních vzpomínek či zážitků s ní. Respondenti byli v průběhu rozhovorů, které se lišily jak svým obsahem, tak trváním, neustále povzbuzováni a vyzýváni vnést do rozhovorů vlastní témata či osobní vzpomínky.

Délka uskutečněných rozhovorů se pohybovala mezi jednou hodinou až třemi a půl hodinami kontinuálního vyprávění. Následoval jejich částečný, či úplný přepis. V další fázi byly analyzovány.

### **5.3 Organizace a průběh výzkumu**

Výzkum začal dne 9. 10. 2018 mou první návštěvou u Aleny Vikové, neteře Boženy Viskupové, na kterou jsem dostala telefonický kontakt od Miloše Kodejšky. Po krátkém úvodním seznámení jsme se přesunuly v rámci naší první intervence do obývacího pokoje, v prostorném secesním bytě na Praze 5, kde Viskupová spolu se svým manželem přebývala po celý svůj život. Alena Viková se rozhodla ponechat byt v původním stavu. Po smrti Boženy Viskupové shromáždila veškeré materiály a s pomocí svých nejbližších je roztřídila na jednotlivé kategorie. V bytě jsou stále společné fotografie manželů Viskupových a také černé klavírní křídlo, v místnosti, kde Viskupová vedla soukromé

hodiny pro mimořádně nadané žáky a často pořádala soukromé „hudební besedy“, kde se zpívalo a hrálo čtyřručně na klavír (viz příloha č. 8). Sdělila jsem Aleně Viskupové své prosby se záměrem získat co možná nejvíce materiálů po Viskupové, které se v jejím bývalém bytě nacházejí a z nichž bych mohla čerpat informace pro svou diplomovou práci. Po dobu více než tří měsíců jsem shromažďovala veškeré odborné časopisy, publikace, doposud nikdy nepublikované poznámkové aparáty, novinové články, monografie, notové materiály a spoustu dalšího. Vysvědčení, docházky dětí do vyučovacích hodin, kritiky hudebních publikací, opravy bakalářských prací, náčrty choreografií aj. V období od 3. 7. 2019 do 8. 1. 2020 jsem materiály přečetla, díky laskavé pomoci Zuzany Minářové, která rozpoznala rukopis Viskupové a naučila mě v něm číst. Dále jsem popsala, chronologicky seřadila a zvolila, které z výše uvedených artefaktů použiji. Následovala jejich metodická a odborná analýza, která je popsána v následující kapitole. Informace, které mi byly poskytnuty v písemné podobě, jsem se rozhodla doplnit prostřednictvím polootevřeného rozhovoru. Další kroky tedy směřovaly k postupnému získávání co nejvíce kontaktů z blízkého okolí Viskupové. Jednotlivé respondenty jsem získala prostřednictvím kontaktů od Miloše Kodejšky a Aleny Viskupové. Ze dvou typů rozhovorů jsem se přiklonila k realizaci individuálního dotazování. Otázky k rozhovorům byly polostrukturované.

## 5.4 Metodologické roztřídění rukopisů Boženy Viskupové

Pro lepší orientaci jsem rukopisy rozdělila do tří tvůrčích oblastí, které jsem pojmenovala následovně.

1. Poznámkový aparát Boženy Viskupové s pracovními názvy  
*Zápisky z hodin Boženy Viskupové*
  - *Hudební výchova pro posluchačky školy pohybové výchovy taneční 1947*
  - *Nápravný tělocvik 1956*
  - *Pedagogická fakulta Brandýs nad Labem 1966-1971*
2. Poznámkový aparát Boženy Viskupové s pracovními názvy  
*Carl Orff – zápisky z Orffova institutu*
  - *Orffův institut 1966-1967*
  - *Orffův seminář 1976-1995*

- *Orffův seminář 1988*
- 3. Poznámkový aparát Boženy Viskupové s pracovními názvy  
*Dalcrozovské kurzy Anglie 1972*
  - *Mrs. Barclay a vzdělávání mentálně postižených*
  - *Mrs. Barclay a velký orchestr pro dospělé*
  - *Prof. Schmid a hodina eurytmie*

## 5.5 Strukturální analýza rukopisů z hodin Boženy Viskupové

Tato kapitola představuje analýzu rukopisů Boženy Viskupové, které jsou řazeny chronologicky. Opisy Boženy Viskupové obohacují komentáři z vlastní hudební praxe nebo různými komparacemi vycházejícími z jejího díla a z publikací jiných autorů.

### 5.5.1 Hudební výchova pro posluchačky školy pohybové výchovy taneční 1947

Viskupová ve svém prvním dokumentu, který pochází z roku 1947, uvádí, že umění je krásná věc, díky níž dokážeme lépe zachytit krásu a dokonalost světa a její poznání činí náš život šťastnějším, ale snaha proniknout hlouběji do nitra hudebních krás má své zákonitosti.

*„Když jste se zařadily mezi skromné následovníky múzy, ať už taneční nebo múzy hudební, musíte každodenně pro toto umění něco udělat.“<sup>123</sup>*

O Viskupové víme, že byla velmi důsledným a přísným pedagogem a své nároky se snažila vždy předat jak na vzdělávacích seminářích v rámci pracovního procesu, tak také při volných chvílích při posezení s přáteli, zkrátka vždy, když se našli posluchači, byla ochotna přednášet bez známek únavy a vyčerpání.

Pokud se skutečně chceme stát klavírním virtuosem, neobejdeme se bez každodenního cvičení na nástroj. Stejně tak v rámci pohybové výchovy – sen stát na prknech anglického národního baletu nás mnohdy stojí fyzické zdraví a nikde není psáno, že právě my budeme tančit na vrcholové úrovni. Hovoří o mravnosti, poslušnosti a skromnosti. Také ale o pílí, vytrvalosti a disciplíně.

---

<sup>123</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Hudební výchova pro posluchačky školy pohybové výchovy taneční 1947*.

Hudbu přirovnává k nejlepšímu příteli, který člověka nikdy neopustí a také o benefitech, které hlubší poznání hudby přináší.

*„Když jste se zařadili mezi skromné následovníky múzy, ať už taneční nebo múzy hudební, musíte každodenně pro toto umění něco udělat. Jste-li reproduční umělec, můžete si doma zahrát. Jste-li posluchač, můžete si užít celovečerní koncert, kterému porozumíte. Můžete se stát světovým sběratelem a založit sbírku gramofonových desek. A to nejlepší, můžete vyjádřit krásu hudby pohybem.“<sup>124</sup>*

### 5.5.2 Nápravný tělocvik 1956

Toto útlé dílo je druhým nejstarším rukopisem Viskupové, které nebylo nikde publikováno. O tom, že se Viskupová i díky zaměstnání svého manžela MUDr. Pavla Viskupova zajímala o fyziologii lidského těla a detailně si psala své poznámky, jsem se již zmiňovala v teoretické části. Tento zápisník, psaný tužkou, je bohužel i vlivem opotřebení materiálu velmi špatně čitelný a informace v něm jsou spíše medicínského charakteru. Jednotlivé kapitoly obsahují kapitoly s názvy *fyziologie dýchání, koloběh krve, výživa a metabolismus*. Tento text považuji za přínosný zejména z pohledu neurofyziologického. V samotném názvu je uveden pojem *Nápravný*. Viskupová zde zaznamenává, jak lze *napravit* dítě, které trpí lordózou bederní a má tzv. kulatá záda pomocí série gymnastických cviků. Také je zde kapitola nesoucí název *Zvláštní tělocvik*, kde bod po bodu zaznamenává průběh rozcvičky před zahájením lekce hudebně pohybové výchovy. Co jsem ale shledala jako nejzajímavější a nejvíce související s hudebně pohybovou výchovou spolu s dýcháním, jsou její názory na činnosti práce svalů.

#### 5.5.2.1 Analytický rozbor

Z vývojové psychologie víme, že vývoj dítěte prochází jednotlivými etapami, kdy se vyvíjí jeho motorika. Ač je vývoj hrubé, či jemné motoriky velice individuální, existují jisté zákonitosti, které nazýváme vývojová stadia. Tato vývojová stadia by se neměla v nárocích přeskakovat. Po období novorozeneckém, kojeneckém a batolecím a sérii základních reflexů a neuvědomělých pohybů, které se mění na uvědomělé, následuje období

---

<sup>124</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Hudební výchova pro posluchačky školy pohybové výchovy taneční 1947*.

předškolního věku. V něm dochází k výrazným změnám v rozvoji činnosti nervové, což se promítne i do rozvoje tělesného. Motorický vývoj se zdokonaluje a stejně tak pohybová koordinace či orientace dítěte v prostoru. Při pohybových činnostech v rámci lekcí hudebně pohybové výchovy je práce svalů nezastupitelná. Pohyb není možné uskutečnit bez svalové aktivity.

*„Pohyb je založen na svalové práci – na svalovém stahu – kontrakci.“<sup>125</sup>*

Po stažení svalu musí následovat jeho uvolnění a relaxace. Významný pojem, který Viskupová popisuje takto *„tonus svalový je napětí, které jen ve spánku či narkóze povoluje. Před každým tělesným cvičením je nutná rozcvička, aby se uklidnil tonus svalový.“<sup>126</sup>* O svalech dále hovoří jako o aktivním pohybovém ústrojí, díky němuž docílíme ladného pohybu. *„Pohyb poté slouží jako výrazový prostředek a my tak beze slova vyjádříme stav duševní.“<sup>127</sup>*

Jako profesionální houslistka jsem často na pódii bojovala s nepříjemným zatnutím svalů, který byl ovlivněn stresovými faktory či špatnou teplotou v koncertním sále, kde jsem měla vystupovat. Takovéto napětí svalu znemožňuje volný pohyb prstů a způsobuje křeč a umocňuje nervozitu interpreta na jevišti. Stejně tak v případě vystoupení žáků, kteří mají předvést, co se za daný rok naučili, hraje tento faktor významnou roli. Považuji za velice důležité se před každou hodinou rozehrát a stejně tak děti a žáci se musejí před každou hodinou řádně rozcvičit.

### **5.5.3 Brandýs nad Labem, Pedagogická fakulta UK 1966-1971**

Rukopis zaznamenává hlavní poznatky z hodin hudebně pohybové výchovy. Tyto zápisky nebyly nikde publikovány. Jedná se o přípravy hodin, kde Viskupová mimo jiné doporučuje, čeho se vyvarovat o přestávkách, co naopak do přestávek zařadit nebo jakým způsobem naučit děti vnímat akustické kvality zvuků a barvu tónů. Text je přínosný zvláště po stránce hudebně psychologické. Přináší pohled na její metodologii a zaznamenává první zmínky o využití mluveného slova, který slouží jako zvukový element pro rozvoj

---

<sup>125</sup> DVOŘÁKOVÁ, Hana. *Didaktika tělesné výchovy nejmenších dětí*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2007, s. 27. ISBN 978-80-7290-298-9.

<sup>126</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Nápravný tělocvik 1956*.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 18.

dynamiky, tempa, rytmu aj. Také se zde objeví zmínka o improvizčních začátcích. V této souvislosti si uvědomujeme, že v díle Viskupové jsou významně propojeny řeč a hudba. V řeči vnímá muzické faktory, které jsou společným jmenovatelem jak zpěvu, tak řeči a vzájemně dochází ke kultivaci obou funkčních systémů. Tím pohyb spojený se zpěvem kultivuje nejenom rytmická a tonální citění, ale pomáhá i v rozvoji řeči.

### 5.5.3.1 Analytický rozbor

Úvod dílčího textu je pouze jednostránkový a je zaměřen na nácvik tzv. rytmizované řeči. Požadavky na její začlenění do vyučování jsou známy již od Jana Amose Komenského. „*Do vyučování hudbě se u obou, Blahoslava i Komenského, prolínají i obecnější zřetele pedagogické i didaktické. Je to např. požadavek výchovy v mateřském jazyce (říkanky, veršiky, rytmizovaná řeč doplněná pohybem a hudbou – zvláště ve škole mateřské).*“<sup>128</sup>

A tím se naplňuje myšlenka jednoty slova a hudby v osobnostním rozvoji dítěte. Termínem osobnostní rozvoj máme na mysli praktické naplnění integrace všeho, co má pro dítě v daném období smysl k tomu, aby se seberealizovalo ve vztahu ke svému školnímu a rodinnému prostředí a zároveň i vnitřně ve vztahu k sobě samotnému.

S rytmem a jeho vnímáním se totiž setkáváme již v prenatálním období. Dítě je na matku napojené a sdílí její životní rytmy a biologické změny. „*Zvláště výrazné a pravidelné jsou biologické rytmy: tlukot srdce, pulsace v tepnách, dýchání, chůze.*“<sup>129</sup>

Stejně tak jsou prokázány reakce plodu na hudební podněty. „*Moderní věda totiž zjišťuje, že již od prvních týdnů svého vývoje lidské embryo reaguje na různé podněty působící na něj v těle matky.*“<sup>130</sup>

Rytmus není vždy jen výsadou hudby či dalších druhů umění. Vyťukávání či vytleskávání rytmu slov a později i vět pomocí otázek a odpovědí je oblíbenou hrou již pro velmi malé děti. Tento fenomén podle nás pomáhá v tomto velmi senzitivním období utvářet sjednocující pravidelnost, která proniká ze somatických oblastí do oblastí psychických

---

<sup>128</sup> *Pedagogika: časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*. Praha: Pedagogický ústav J. A. Komenského ČSAV, 1991, 42(1-5/6). ISSN 0031-3815.

<sup>129</sup> SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013, s. 137. ISBN 978-80-246-2060-2.

<sup>130</sup> PRŮCHA, Jan a Soňa KOŤÁTKOVÁ. *Předškolní pedagogika: Učebnice pro střední a vyšší odborné školy*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2013, s. 28. ISBN 978-80-262-0495-4.

a je tedy základem pro harmonický psychosomatický vývoj. Hovoříme-li o hudebním rytmu a použití rytmizované řeči v hudebně pohybové výchově musíme proniknout hlouběji do hudební terminologie. Snažili jsme se zjistit náhled Viskupové na pojmy zabývající se rytmicko časovými hodnotami. Hudební rytmus chápe jako „základní výrazový prostředek, organizující hudbu v čase.“<sup>131</sup> Pokud jde o vytleskávání či vytukávání rytmického půdorysu dle notového zápisu, je Viskupová přesvědčena o důležitosti rozvoje rytmického citění. Dle autorky je velmi důležité provádět jednotlivá cvičení ve správném, nepříliš pomalém tempu, aby dítě neztratilo vědomí metra. Dále požaduje zvolené tempo udržet, když tvrdí že „základem hudebně pohybové výchovy je udržet dané tempo.“<sup>132</sup>

Příprava hodiny je rozčleněna na tři části. V první části si dítě osvojuje výslovnost samohlásek s doširoka otevřenými ústy.

„Trénujeme výslovnost „a“ a „o“ a poté přidružíme Tá-to a Má-mo. V kombinaci s tleskáním a dupáním opakujeme Tá-to a Má-mo. Zapojíme ruce i nohy.“<sup>133</sup>

V druhé části následuje improvizovaná část, kde děti vymýšlejí své vlastní příklady. V poslední části se děti učí následující přísloví, které poté vytleskávají za pomoci notového zápisu.

„Studený máj, ve stodole ráj. Když něco máš, nechť o to dbáš.“<sup>134</sup>

Podobná rytmická cvičení uvádí ve své publikaci *Hudebně pohybová výchova a zpěv* v kapitole s názvem *Rytmická cvičení*.

Důležitost užití mluveného slova v hodinách hudebně pohybové výchovy zmiňuje i Libuše Kurková, která věnuje rytmizované řeči samostatnou kapitolu ve svém díle *Dětská tvořivost v hudbě a v pohybu*.<sup>135</sup>

Důležitost užití této metodiky se objevuje také v díle *Hudební psychologie pro učitele*:

---

<sup>131</sup> PRŮCHA, Jan a Soňa KOŤÁTKOVÁ. *Předškolní pedagogika: Učebnice pro střední a vyšší odborné školy*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2013, s. 137. ISBN 978-80-262-0495-4.

<sup>132</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Brandýs nad Labem 1966-1971*, Pedagogická fakulta.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>134</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Brandýs nad Labem 1966-1971*, Pedagogická fakulta.

<sup>135</sup> KURKOVÁ, Libuše. *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. ISBN 14-649-81.



*„Metodika rytmické výchovy spojená s tělesným pohybem má ovšem své psychologické oprávnění hlavně v prvních etapách hudebního vývoje jedince. Záhy se pojí s rytmickou deklamací slov, slovních skupin a říkadel, kdy je osvojování rytmu hudebního opřeno o paralelu s rýmem slovním (slovní přízvuky, dlouhé a krátké slabiky, metrorytmus jednotlivých slov apod.).“<sup>136</sup>*

Druhá část tohoto opisu se věnuje řízené improvizaci.

*„Nové děti jsou od přírody muzikální a samovolně při improvizaci melodie tančí na říkadlo.“<sup>137</sup>* O řízené improvizaci a velké snaze každou hodinu zakončit improvizovaným tancem jsme již hovořili v teoretické části. Improvizovaná část, která zpravidla zakončovala taneční výstupy žáků Viskupové, dle článků a recenzí patřila zpravidla k vrcholům vystoupení.

Viskupová byla velmi důslednou pedagožkou a propagátorkou tzv. „aktivních přestávek“. Doporučovala tyto chvíle využít k zahájení rozhovoru se cvičenkami a nenásilným vedením během přestávky tak zamezit případnému chaosu ve třídě.

*„Nedělat v hodinách hudebně pohybové výchovy pasivní přestávky. Děti stejně nesedí, létají, divočí a rozdovádí se tak, že se potom nemohou soustředit. Přestávku udělat aktivní. Není to ovšem odpočinek pro učitele. Musí něco vyprávět, hrát na klavír atd.“<sup>138</sup>*

Další důkaz toho, jak moc vysoké požadavky kladla Viskupová na osobnost studenta v učitelství či už pedagoga v praxi. Jako doporučení uvádí zkrátit hodinu hudebně pohybové výchovy na 30 minut a zbylých 15 minut času věnovat „řízené přestávce“, kdy děti mají pocit volnosti, ale přestávka je nenásilně řízena učitelem. Podobná doporučení dostala i jako veduční lektorka hudebních kurzů od Jarmily Jeřábkové.

*„O přestávce nepřipust', aby se děti po sále rozlitaly. Ihned je soustřed' kolem sebe, ptej se, kdo rád kreslí, kdo umí báseň nebo píseň, kdo navštívil nějakou výstavu, jak si děti všímají přírody. Neved' soukromý rozhovor s klavíristou ani s nikým jiným. V přestávce dospělých*

---

<sup>136</sup> SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013, s. 144. ISBN 978-80-246-2060-2.

<sup>137</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Brandýs nad Labem 1966-1971*, Pedagogická fakulta.

<sup>138</sup> Tamtéž.

*platí totéž, nenechat cvičenky rozbreptat o soukromých záležitostech, veď s nimi hovor o koncertech, divadlech a výstavách a připrav si je tak k soustředěné práci.*“<sup>139</sup>

Spis končí malou ukázkou, jak vypěstovat u dětí smysl pro zvuky a tóny. Jako pomůcky pro realizaci lekcí využívá čtyři hudební nástroje, konkrétně činelu, bubínku, dřívěk a triangu. U dětí se snaží lépe vypěstovat smysl pro směr zvuku a jeho trvání.

U tónů vede děti k rozlišování vlastností tónových řad a jednotlivých tónů, konkrétně zaměřuje jejich pozornost na délku, sílu, barvu a dynamické vlastnosti v hudební řeči.

*„U tónů rozlišujeme, zda jde o krátký či dlouhý tón, ostrý či měkký, a nakonec dynamické rozlišování – zda je zesilovaný či zeslabovaný.*“<sup>140</sup>

U určení směru zvuku volí hru *Slepá bába*, kde dítě vyhledává jeho zdroj. U určení trvání zvuku je cvičení následující. *„Úderem na činel vše začíná. Děti tak dlouho spouští vzpažené paže, dokud zvuk slyší. Další variantou je, že děti krouží pažemi a jak zvuk slábne, krouží méně a méně, až točí pouze jedním prstem, dokud zvuk neustane.*“<sup>141</sup>

U určování intenzity tónů, zda se jedná o tón silný, či slabý, nevyužívá hudebních nástrojů, ale pouze pohybového vyjádření. Pohybem děti vyjadřují dynamiku forte – dupáním nohou, ostrou chůzí, či silným tleskáním do dlaní u piano, naopak mírným poklepáváním prstů. U rozlišení hudební délky děti opět využívají pohybu pro znázornění délky hodnot – pokyvování hlavou (hodiny bim bam), chůze a zvedání kolen, otáčení rukou v předpažení aj. U určení změny dynamiky se postupně mění ve zvířecí tvory. *„Teď jsme všichni žáby, žáby se při zesilování nafukují a vstávají, vyskakují z rybníka a poté se choulí do dřepu a zalézají do svých úkrytů.*“<sup>142</sup> Při určení hudebního tónu využívá Viskupová zbylých tří hudebních nástrojů (bubínku, triangu a dřívěk). Podrobný popis bohužel není zaznamenán. V publikaci *Tanec a hudba* od autorky Libuše Kurkové je samostatná kapitola nesoucí název *Barva zvuku*, kde předkládá různé varianty cvičení obsahující i taneční improvizaci. *„Zvuk malého triangu a činelu spojíme s představou výšky a hloubky. Dvě děti hrají střídavě velmi pomalé údery na činel a triangu. Každý úder musí skutečně doznít. Ostatní děti sedí vkleče na patách. Při úderu na činel se zvolna sklánějí*

<sup>139</sup> Ze soukromé korespondence Viskupové a Jeřábkové ze dne 15. 5. 1956.

<sup>140</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Brandýs nad Labem 1966-1971*, Pedagogická fakulta.

<sup>141</sup> Tamtéž.

<sup>142</sup> Tamtéž.

*k zemi, jako by je představa hloubky spojená s barvou temného zvuku táhla hluboko k zemi.*“<sup>143</sup>

Tento spis Viskupové patří k těm nejobsáhlejším. Přináší vhled do metodické propracovanosti jejích hodin a slouží tak jako inspirační zdroj pro případné její pokračovatele.

## **5.6 Strukturální zápisky z Orffova institutu**

### **5.6.1 Orffův institut 1966-1967**

Tento poznámkový aparát Boženy Viskupové představuje zápisky z přelomu let 1966-1967, kdy se vydala za hranice své země a absolvovala mezinárodní letní akademii v Salcburku v Orffově institutu. Celkem se jedná o dva zápisníky velikosti A5, kde jsou detailně zaznamenány ukázkové hodiny vedené profesory Orffova institutu. Tyto texty jsou důležitým přínosem jak z neurofyziologického pohledu, tak také z pohledu hudebně psychologického. Přináší nám metodické ukázky práce s dětmi a mnohá odborná doporučení hudebně metodické práce.

#### **5.6.1.1 Hodina improvizace prof. Kellera**

Tato ukázková hodina improvizace je zaznamenána s datem 4. 7. 1966. Zápisky nebyly nikde publikovány ani vydány tiskem. Jedná se o bodový záznam hodiny, která je rozdělena do dvou hudebních bloků a vedena profesorem Kellerem. O něm se nezmiňujeme v této práci poprvé (viz kapitola 2.2.1 Schulwerk – Orffův institut v Salcburku).

Wilhelm Keller byl univerzitním profesorem, hudebním pedagogem a skladatelem. Roku 1962 zavítal do Salcburku na pozvání samotného Carla Orffa, kde dopomohl se založením Orffova institutu. Byl to právě on, kdo informoval tehdejší Československo o Orffově hudebně pedagogickém díle spolu s Vladimírem Pošem.

*„První důkladnější zprávu o Schulwerku získala česká delegace na mezinárodním sympoziu v Budapešti, kde přednášel tehdy nejbližší Orffův spolupracovník Wilhelm Keller,*

---


<sup>143</sup> KURKOVÁ, Libuše. *Tanec a hudba*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, s. 68. ISBN 14-478-87.

s nímž navázal spojení Vladimír Poš.<sup>144</sup> Téma improvizace neodmyslitelně patří k hlavním bodům jak Dalcrozovské, tak Orffovské pedagogiky a posléze i metodiky Viskupové, která z autorů vycházela. Spis informuje o tom, jakým způsobem může probíhat výuková hodina řízené improvizace. Dle německých poznámek užitých v přímé řeči je patrné, že výuka probíhala v německém jazyce.<sup>145</sup>


### 5.6.1.2 Analytický rozbor

Hodina je rozdělena do dvou hudebních bloků. První z nich je věnován hudebně pohybové rozcvičce, druhý je záznamem melodické improvizace pomocí ostinátních figur.

*„Nejprve začínáme mluvou a doprovodem na malý bubínek. Kýváme hlavou ze strany na stranu bim-bam a student na bubínek nás doprovází v dvoudobém taktu.“<sup>146</sup>*

Bim-bam – 

*„Druhý student též mající bubínek začíná bubnovat dvě osminky a čtvrtku.“<sup>147</sup>*

Bim – bim – bam – 

Následuje hra na tělo. Žáci jsou rozmístěni libovolně po místnosti a s pomocí pleskání, tleskání a dupání opakuji předehraný rytmus studenty, kteří mají hudební nástroje (bubínky).

*„Hlídací si spávné držení loktů od sebe a v dynamických obměnách opakuji jednotlivé figury.“<sup>148</sup>* Ty postupně nabírají na obtížnosti – postupuje se od nejjednodušších po složitější. Figury jsou zpravidla dvoutaktové.

V tomto prvním bloku se děti naladí na „společnou strunu“. Pomocí echoické hry, která tříbí jejich smysl pro rytmické vnímání a kultivuje jejich pozornost, se žáci připraví na následující blok.

---

<sup>144</sup> JURKOVIČ, Pavel. *Na cestách k hudbě: Esej o hudební výchově*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, s. 24. ISBN 80-246-1230-5.

<sup>145</sup> Z osobního rozhovoru s Alenou Vikovou 25. 6. 2019: „Ona uměla perfektně německy. Před zahájením studia na konzervatoři, tedy po ukončení reálného gymnázia, si udělala státnice z německého jazyka.“

<sup>146</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Orffův institut 1966-1967: Hodina improvizace prof. Kellera*.

<sup>147</sup> Tamtéž.

<sup>148</sup> Tamtéž.

Přípravu k improvizaci popisuje autor v díle *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově*: „V Orffově škole provádíme vlastní přípravu ve třech stupních: hrou na ozvěnu, doplňovacím cvičením a cvičením vynalézavosti.“<sup>149</sup>

Podobným hudebně pohybovým cvičením zahajuje výuku čtvrtových a osminových hodnot také Kurková. „Děti utvoří hada a vezmou se za ruce. Přibližně uprostřed místnosti stojí dvě děti od sebe dosti vzdálené. Jedno má v ruce trojúhelník, druhé ozvučná dřívka. Tyto děti se střídají ve hře. Jedno z nich hraje na trojúhelník pravidelný sled čtvrtových hodnot, druhé hraje na ozvučná dřívka pravidelný sled osmin.“<sup>150</sup>

Druhý blok začíná zpěvem křestního jména žáků. Každé z dětí má zazpívat své jméno dle vlastní preference.

Př.: „Ich heisse Petra. Jde o to libovolně zazpívat melodii a zvolit i vlastní rytmus.“<sup>151</sup>

Následuje melodická improvizace za pomoci ostinátní figury. Nejprve musíme osvětlit tento termín. Luděk Zenkl hovoří o tomto hudebním pojmu následovně:

„Figura, která se delší dobu tvrdošijně opakuje ve stejném tvaru a ve stejné poloze, je figurou ostinátní (ostinátní značí tvrdošijný).“<sup>152</sup>

V případě této hodiny je stejný hudební motiv (notový záznam zde chybí) hrán na hudební nástroje a doprovázen zpěvem.

„Ostinátní figura začíná hrou na zvonkohry a postupně se přidává zpěv. Nástroje poté ustávají a zůstává pouze sólo zpěv.“<sup>153</sup>

Zpěv je omezen rozpětím tří tónů. V intervalu tercie se střídá tercie velká se zmenšenou apod.

Hodiny improvizace by měly v dětech probouzet kreativitu a možnost jejich sebeprosazení.

---

<sup>149</sup> POŠ, Vladimír. *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově: Sborník studií*. Vyd. 1. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1969, s. 62. ISBN 02-262-69.

<sup>150</sup> KURKOVÁ, Libuše. *Tanec a hudba*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, s. 13. ISBN 14-478-87.

<sup>151</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Orffův institut 1966-1967: Hodina improvizace prof. Kellera*.

<sup>152</sup> ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Vyd. 4. Praha: Editio Bärenreiter, 2010, s. 32. ISBN 978-80-86385-33-4.

<sup>153</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Orffův institut 1966-1967: Hodina improvizace prof. Kellera*.

Vždyť základní metoda orffovské práce zní: „*umožnit dětem maximum aktivity a maximum sebevyjádření.*“<sup>154</sup>

Hodina by neměla být omezována na pouhé pokyny a slepé následování učitele bez možnosti sebevyjádření. Hodiny pohybové improvizace byly nedílnou součástí jak v hodinách hudebně pohybové výchovy pod vedením Viskupové, tak také patřily k vrcholům vystoupení taneční skupiny Rytmika pod jejím vedením. Keller shrnuje takto: „*Nedostaví-li se radost z improvizace, ba je-li improvizace dokonce chápána jako povinnost, pak se její smysl minul cíle. Je pak možno pochybovat o tom, jedná-li se vůbec v daném případě o improvizaci.*“<sup>155</sup>

## 5.6.2 Orffův seminář 1976-1995

Tento poznámkový aparát je záznamem ukázkových hodin, které nebyly nikde a nikým doposud zveřejněny. Naneštěstí jsou vlivem opotřebení mnohé příklady nečitelné, chybí zde autoři ukázkových hodin a v mnohých případech i data pořízení. Poznámky jsou psané v obměnách v českém a německém jazyce. Za nejvíce přínosnou z hlediska hudebně pedagogického považuji kapitolu pojednávající o práci s hudebními nástroji. Viskupová ji nazývá *Různé nástroje*. Jméno autora ukázkové hodiny zde bohužel není zaznamenáno.

### 5.6.2.1 Různé nástroje

Důležitost užití hudebních nástrojů v hodinách hudebně pohybové výchovy je neoddiskutovatelná. „*Zvlášť cenné je pak to, že nástrojová hra se zde spojuje se zpěvem a s pohybovými hrami (např. část třídy hraje, část zpívá, část tančí, pak se vytřídají.)*“<sup>156</sup>

Podobně tomu bylo i na Orffovských kurzech v Salzburgu, odkud tato ukázková hodina pochází. V první části je popsána úvodní část s názvem *Seznámení s nástroji* s datem pořízení 3. 7. 1976.

---

<sup>154</sup> HURNÍK, Ilja a Petr EBEN. *Česká Orffova škola: I. Začátky*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1982, s. 11. ISBN 02-022-82.

<sup>155</sup> POŠ, Vladimír. *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově: Sborník studií*. Vyd. 1. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1969, s. 64. ISBN 02-262-69.

<sup>156</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Hudebně pedagogická invence: Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2005, s. 14. ISBN 80-7290-229-6.

Každý žák má za úkol předvést svůj hudební nástroj. Při seznámení s ním máme na mysli porovnání jeho velikosti s ostatními hudebními instrumenty, zkouška jeho zvukových možností, krátký popis studentem, jak se mu nástroj líbí a zda je schopen určit, jestli se jedná o nástroj žesťový, dřevěný, smyčcový apod. V případě Orffova instrumentáře je výběr hudebních nástrojů povětšinou omezen na tyto instrumenty: tamburína, kastaněty, triangel, činel, dřevěná tlukátka, chřestítka, hrací hůlky, bubínky, xylofon, metalofon, zvonkohra, tympán. V případě pokročilých žáků také zobcová flétna, harmonika, housle či kytara.

Následuje hra dle pokynů učitele. Na ukázání následuje úder. Viskupová připojuje poznámku: *„Úder je dlouhý, s akcentem. Podle ukázání učitele se jednotliví žáci přidávají.“*<sup>157</sup>

Učitel je v roli dirigenta a seznamuje žáky se základními ukazateli. Pozornost je směřována na ruce učitele, konkrétně na oblast prstů. Ruka v pěst značí ostrý úder, ruka směřující měkkou dlaní dolů signalizuje dlouhý úder a roztažené prsty do stran znamenají tremollo. Tremollo znamená rychlé opakování téhož tónu.

Následuje rozdělení žáků do dvou skupin, přičemž v každé skupině je zvolen jeden žák, který se stává dirigentem. Mají za úkol správně natrénovat sled tří dirigentských gest výše popsaných a poté si role vyměnit. V závěru hodiny je dětem ponechána volnost. *„Každý žák si hraje, jak chce a kdy chce. Bez metra.“*<sup>158</sup>

Prostřednictvím těchto zvolených aktivit formujeme hudebně tvořivé myšlení dětí. Děti zde produkují hudbu pomocí hudebních instrumentů v rámci řízené hudebně pohybové lekce. V závěru je jim však poskytnuta volnost. Kombinací intencionálního a spontánního tak probouzíme v dětech hudebně tvořivé schopnosti, které úzce souvisejí s jejich emocionálním vývojem a pohybovou aktivitou.

### 5.6.3 Orffův seminář 1988

Poslední z poznámkových aparátů Viskupové zaznamenává ukázkové hodiny z jejího letní pobytu na akademii v Salcburku, v Orffově institutu. Sama ho nazvala jako *Taneční Orff*,

---

<sup>157</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Orffův institut 1976-1995*.

<sup>158</sup> Tamtéž.

nejspíš proto, že většina zde popsaných lekcí je věnována nácvikům tance a tanečním choreografiím. Nechybí zde ale také lekce uvolňování, která je velice zajímavá z psychologicko fyziologického pohledu a je předmětem této kapitoly. Její autorkou je profesorka Orffova institutu Johanna Deurer, která spolu s ostatními pedagogy vyvinula kurikulum, které jsem přeložila z německého originálu a je součástí této kapitoly.

### **5.6.3.1 Uvolňovací cviky Johanny Deurer**

Tato ukázková hodina nebyla doposud nikde publikována a naneštěstí zde chybí datum jejího pořízení. Je zaznamenána bodově s primárním zaměřením na celkové uvolnění těla tanečníka před zahájením pohybového bloku. Autorka byla pohybovým a tanečním mistrem Orffova institutu v prvopočátcích jeho založení. Spolu s ostatními pedagogy (Ulla Klie, Gabriele König, Beatrice Vögelin, Adelheid Weidlich) vytvořila kurikulum za laskavé pomoci Gunild Keetman a Dorothee Günther. Toto kurikulum je postaveno na pěti opěrných bodech, které jsou klíčové pro taneční trénink v mnoha ohledech. Prvním z těchto bodů je fyzický trénink, který by měl být citlivě propojen s dalšími (uvolňovacími) technikami, které mají dopomoci pro kvalitnější vnímání hudby a dopomoci k odstranění stresových faktorů. Druhým bodem je objevování a vytváření nových, zatím nepoznaných forem týkajících se hudby, tance a mluvy. Třetím bodem je improvizace a komponování. Řadí se sem i realizace různých choreografií, jako možnost tréninku, jak vyjádřit hudbu pohybem. Čtvrtým bodem je výuka tradičních tanců, jako možnost objevovat nové kulturní vzorce a zvyklosti jiných národů a posledním bodem je nauka o poznání současného umění.<sup>159</sup> Výuková hodina se tedy dotýká prvního bodu tohoto kurikula a je detailněji analyzována níže.

### **5.6.3.2 Analytický rozbor**

Lekce začíná stojem rozkročným, kdy děti mají zavřené oči a snaží se naladit na své tělo. Uvědomují si, jestli v něm probíhá napětí a postupně se snaží toto napětí uvolnit. Soustředí se na tu partii těla, kterou pociťují jako problémovou. Tato technika je vlastně popisem

---

<sup>159</sup> HASELBACH, Barbara. Was hat das noch mit Orff-Schulwerk zu tun?: Gedanken zu Bewegung und Tanz in Orff-Schulwerk und Elementarer Musik- und Tanzerziehung. In: *Orff Schulwerk Informationen: Tanzen und Darstellen* [online]. 82. Salzburg: Orff-Schulwerk Forum, 2009, s. 11 [cit. 2020-03-26]. Dostupné z: [http://www.orff-schulwerk-forum-salzburg.org/deutsch/orff\\_schulwerk\\_informationen/pdf/Heft\\_Nr\\_82.pdf](http://www.orff-schulwerk-forum-salzburg.org/deutsch/orff_schulwerk_informationen/pdf/Heft_Nr_82.pdf)



relaxační techniky zvané autogenní trénink. Ta využívá autosugestivních technik, které dopomáhají jedinci navodit příjemné pocity. Po tomto úvodním cvičení žáci otevírají oči a snaží se pomalu rozhýbat své tělo. „*Děti hýbou hlavou v předklonu, pérují celým tělem ve stoje, přešlapují z nohy na nohu, uvolňují paže, hlavu, nohy atd. Na místě až do lehu.*“<sup>160</sup>

Následují protahovací cviky. Děti leží na zemi, na zádech a protahují paže, nohy a kolena. Přibližují svou hlavu ke kolenům a poté ten samý cvik opakují s přibližováním loktů ke kolenům. Napínají celé tělo a následně ho opět uvolní. „*Je důležité z náhlého napětí přejít do jiné pozice. Třeba do klubička a v klubičku se přetočit do sedu, poté do kleku atd.*“<sup>161</sup>

Sérií protahování a nácvikem zpevňování a uvolňování těla děti připravujeme k jedné z nejdůležitějších úloh výrazového tanečníka, kterou je tělesné cítění.

„*Abychom u žáků vypěstovali tělesné a dynamické cítění, pracujeme s nimi na úkolech, které nám pomohou toto cítění tříbit. Jsou to úkoly, v nichž si žáci postupně uvědomují všechny části svého těla tak, že soustředí pozornost vždy na jednu z nich, snaží se ji oživit a přinutit k činnosti. Přinutí svaly oné části, aby pracovaly, tj. stahovaly se nebo protahovaly a zase uvolňovaly.*“<sup>162</sup>

Lekce pokračuje chůzí se zavřeným očima. „*Děti na pokyn zůstanou stát, oči stále zavřené. Poté otevrou oči, podívají se kolem a opět následuje chůze se zavřenýma očima.*“<sup>163</sup>

Děti dále utvoří dvojice. „*Jeden žák stojí v úplném napětí a druhý se ho snaží tlačit určitým směrem. Vždy pouze část těla – hlavu, ramena, záda aj.*“<sup>164</sup> Role se poté vystřídají. Další cvik je prováděn v pozici vleže na podložce. Jeden žák pasivně leží a druhý pomalu hýbá jeho/jejím tělem. Role se opět vystřídají.

„*V místnosti musí být naprosté ticho. Dětem je umožněno pouze tiše povídat.*“<sup>165</sup>

---

<sup>160</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem C. Orff, Salzburg. 1988.

<sup>161</sup> Tamtéž.

<sup>162</sup> KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: ORBIS, 1964, s. 113. ISBN 11-106-64.

<sup>163</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem C. Orff, Salzburg. 1988.

<sup>164</sup> Tamtéž.

<sup>165</sup> Tamtéž.

Je evidentní, že v této ukázkové hodině musela být dodržována striktní poslušnost a vedla děti k udržování plné koncentrace a disciplinovanosti. Požadavky, která Viskupová vždy předesílala jako jedny z nejdůležitějších. Ve svých hodinách vždy apelovala na důležitost správného provedení gymnastických prvků, ale nikdy neopomněla důkladnou přípravu.

*„Před každým cvičením hry na tělo užijeme několik cviků, aby paže a ruce byly uvolněné a nenarušovaly pak pohybový projev: Uvolněné paže lehce vytřepeme, vzpažené ruce vydržíme v napětí a náhle uvolníme. Uvolněné paže „hodíme“ do prostoru (odstrčíme z nich vodu).“<sup>166</sup>*

## **5.7 Strukturální zápisky z Dalcrozeovských kurzů z let 1969-1972**

Tyto zápisky pocházejí z let, kdy Viskupová navštívila Dalcrozeovské kurzy v Londýně. Při svém pobytu v Anglii vyslechla mnoho seminářů a absolvovala ukázkové hodiny pod vedením profesorů, kde si vzájemně mohli předávat své znalosti a zkušenosti z hodin hudebně pohybové výchovy. S čím se zde ale setkala poprvé, byla výuka mentálně postižených dětí, která ji velmi zaujala. Ukázkové hodiny z nemocnice St. Lawrence's Hospital jsou hlavním bodem této kapitoly.

### **5.7.1 Mrs. Barclay a vzdělávání mentálně postižených dětí**

Dovolte mi v krátkosti představit autorku ukázkové hodiny týkající se speciálního vzdělávání. Profesorka Priscilla Barclay (1905-1994) studovala Dalcrozeovskou pedagogiku v Paříži a v Londýně, a následně působila jako profesionální hudební terapeut v Bristolu. Zde propagovala Dalcrozeovskou eurytmiku.<sup>167</sup> Od roku 1956 do roku 1977 působila jako hudební terapeut v nemocnici St. Lawrence, kterou navštívila Božena Viskupová. Její vzpomínky zaznamenány z první návštěvy této nemocnice jsou následující: *„Nemocnice je otevřena od roku 1956. Je zde krásná cesta, domky čisté, upravené, zahrádky kvetoucí, stříhaný trávník, stromy zelené, působící velmi dekorativně.*

---

<sup>166</sup> VISKUPOVÁ, Božena. Hudebně pohybová výchova a zpěv. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989, s. 9. ISBN 80-04-19284-X.

<sup>167</sup> HABRON, John. Rhythm in the asylum: Priscilla Barclay and the development of Dalcroze Eurhythmics as a form of music therapy. In: *Rhythm as Pattern and Variation: Political Social and Artistic Inflections* [online]. London: Goldsmiths, 2016, 23.4, s. 5 [cit. 2020-03-26]. Dostupné z: <http://rhuthmos.eu/IMG/pdf/-9.pdf>.

*Nízké pavilony z typických cihel a dřeva, uvnitř kombinace dřeva a bíle natřených cihel. Stropy dřevěné.* <sup>168</sup>

#### 5.7.1.1 Analytický rozbor

Z přednášky Mrs. Barclay zaznamenala ukázkovou hodinu s datem 6. 4. 1972. Jednalo se o výuku s mentálně postiženými žáky, kde hraje velmi důležitou roli výběr správných pomůcek.

V tomto případě zvolila Barclay velké gymnastické míče. Úkoly žáků byly následující:

*„Nosit míč na jedné ruce, točit míč mezi dvěma rukama na místě, zasadit čtyři údery do míče podle hudby na piano. Většinou se jednalo o hluboce posazené akordy. Dále následovalo vyhazování míče do vzduchu z místa a při chůzi. Chůze se poté přeměnila v běh.* <sup>169</sup>

Hodina začala hudebně pohybovou rozcvičkou a pokračovala s gymnastickým náčiním a posléze pokračovala s hudebními pomůckami. Především to byly noty vyrobené ze dřeva.

*„Každý si vezme nějakou notu. Podle hudby reaguje chůzí či během. Učitel hraje na klavír v různých hodnotách, žáci se zdviženou notou se pohybují po třídě.* <sup>170</sup>

Z mého pohledu následuje náročný úkol, ale nutno podotknout, že Viskupová neuvádí, s jakou mírou mentálního postižení u dětí pracovala.

*„Každý žák má dvojce noty. Například půlovou a čtvrtovou. V každé ruce drží jednu a podle hudby improvizované se pohybuje ten, který dané hodnoty má.* <sup>171</sup>

Lekce končí hrou na hudební nástroje s využitím dřívěk, bubínku a činelků.

*„Každý žák má nějaký nástroj. Na tabuli je napsáno rytmické zadání a učitel u klavíru improvizuje a žáci ve skupinách hrají na své nástroje určené hodnoty.* <sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Dalcroze, Anglie, 1969-1972*.

<sup>169</sup> Tamtéž.

<sup>170</sup> Tamtéž..

<sup>171</sup> Tamtéž.

<sup>172</sup> Tamtéž.

Při uspokojivé kooperaci všech zúčastněných se žákům dostává privilegia stát se učitelem, který na malou chvíli diriguje ostatní. Po zapůjčení dirigentské hůlky řídí vybraný žák nástupy rytmů a učitel zaznamenává celou vzniklou rytmickou větu na papír. Po svém výstupu obdrží od učitele rytmický záznam svého dirigentského vystoupení a s uspokojením se vrací na své původní místo k ostatním žákům.

Další učební blok byl zaměřen na diferenciaci hudebních nástrojů, schopnost včas zareagovat dle hrané hudby a na nácvik choreografie. Gymnastické míče jsou nyní nahrazeny obručemi. Viskupová zde zaznamenala drobným písmem poznámku: „*Obruče jsou velmi lehké a barevné.*“<sup>173</sup>

Správnou volbu této cvičební pomůcky popisuje Jarmila Jeřábková následovně: „*Nejvhodnější jsou obruče z bílé plastické hmoty; jsou lehčí než dřevěné, lépe se drží a při pádu nezpůsobují hluk.*“<sup>174</sup>

Hodina probíhá ve velké čtvercové místnosti, která je po celém obvodu zasklená a propouští tak denní světlo. O vhodném prostředí pro práci s dětmi hovoří Hurník, Eben: „*Měla by to být prostorná místnost umožňující i pohybové hry, s podlahou vhodnou pro taneční pohyb.*“<sup>175</sup> Každé dítě obdrží svou obruč. Jejich úkolem je pokusit se obruč roztočit a ke konci do ní skočit. Tato úvodní motivační rozvička je doplněna o klavírní improvizovaný doprovod. Následuje poskok kolem obruče podle hrané hudby. Tempo improvizované skladby se pozvolna zpomaluje, a jakmile děti ucítí končící frázi písně, mají za úkol si do své obruče sednout na zem. Hudba zcela utichne a děti trpělivě vyčkávají na nový začátek písně, pro který mají další pokyn: „*Zvednout se ze země a poskokem dojít blízko k sobě. Obruče děti drží před tělem a po skončení písně se z nich snaží vytvořit olympijské kruhy. Pracuje se pouze se čtyřmi dětmi (...).*“<sup>176</sup> Hodina končí relaxací, na zemi na podložkách.

Hudebně pohybová výchova hraje velice důležitou roli u dětí s mentálním postižením a má vždy velice pozitivní ohlasy! Jako bývalá studentka psychologie a speciální pedagogiky

---

<sup>173</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Dalcroze, Anglie, 1969-1972*.

<sup>174</sup> JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční průprava*. Vyd. 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 132. ISBN 14-456-86.

<sup>175</sup> HURNÍK, Ilja a Petr EBEN. *Česká Orffova škola: I. Začátky*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1982, s. 25. ISBN 02-022-82.

<sup>176</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem. *Dalcroze, Anglie, 1969-1972*.

na Univerzitě Karlově v Praze to mohu potvrdit. Z vlastní praxe a z návštěv jednotlivých specializovaných ústavů si děti vždy nejvíce přály společně si zazpívat, či utvořit malý orchestr a pokusit se o nácvik lidové písně a jednoduchého doprovodu. Sympatizují s myšlenkou Viskupové, že „*hudba a pohyb je myšlenkově i pohybově aktivizuje.*“<sup>177</sup> Můžeme říci, že hudba v nich probouzí emocionální prožitky. V tomto vidíme uvedený názor Viskupové jako velmi užitečný a nadčasový.

„*Emocionálnosť v hudbe má ovšem veľkou variabilitu. Tá je spôsobená téměř nekonečnými možnosťami modifikácie hudobnej výstavby i citových procesů vnímajúceho subjektu. Oboji spôsobuje značnú promennivosť hudobného prežitku. Ten sa môže utvárať, zvlášť u málo hudobne pripravených poslucháčů, ako pouhá nálada, navození citlivosti, jindy jako orgiastické opojení rytmem (hudba pritom pôsobí jako druh narkotika).*“<sup>178</sup>

Podobně také Kodejška: „*Emocionální projevy, které hudba evokuje, hrají v celkové harmonické skladbě osobnosti významnou úlohu spolu s myšlenkovými operacemi, temperamentem, charakterem a celkovým zaměřením člověka.*“<sup>179</sup>

Dává jim individuální možnost projevu a zapojení se do společenského života a oblasti kultury. Narážíme zde na proces socializace, s čímž koresponduje i proces integrace.

### 5.7.2 Mrs. Barclay a velký orchestr pro dospělé

Barclay také přednášela o vzdělávání intaktní populace. Viskupová zaznamenala hodinu s názvem *Velký orchestr pro dospělé*, která se uskutečnila dne 15. 10. 1972.

Jako hlavní instrumenty autorka využívala foukací harmoniku, zobcové flétny, bubínky, tamburíny, triangly, činely a rumba koule. V hodinách hudobně pohybové výchovy hraje na klavír vždy pouze učitel, který také řídí pohyb celého orchestru. Ten se skládá ze dvanácti žáků, kteří si průběžně hudobní instrumenty vyměňují. Obměna hudobních instrumentů slouží jako motivační prvek a udržuje tak žáky v plné koncentraci. Skutečnost, že se všichni žáci aktivně zapojují do hodiny, je popsána Viskupovou následovně:

---

<sup>177</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem. *Dalcroze, Anglie, 1969-1972.*




<sup>178</sup> SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudobní psychologie pro učitele.* Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013, s. 346. ISBN 978-80-246-2060-2.

<sup>179</sup> KRÁLOVÁ, Eva, Miloš KODEJŠKA, Mária STRENÁČIKOVÁ a Maciej KOŁODZIEJSKI. *Hudobní klima a dítě: Hudobná klíma a dieťa.* Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2016, s. 37. ISBN 978-80-7290-885-1.

„Velký orchestr hraje a učitel velmi jemně a tiše udává povely ústně, doprovází na klavír, a i když se orchestr rozjede, zase se chytí do rytmu. Jako celek se snaží rytmizovat jména dnů: pondělí v hodnotách osminka osminka čtvrtka, středa dvě čtvrtky atd. Dále rytmizovaly jména měsíců. Všichni se bez rozdílu plně zapojovali.“<sup>180</sup>

Pokusíme se i pomocí notového zápisu vysvětlit průběh dané lekce. Při jednotlivých cvičeních byli žáci rozděleni do tří skupin. První skupina udávala délku tónu v rámci celého taktu (čtvrťové noty), druhá skupina vyjadřovala v daném taktu poloviční hodnoty (osminové noty) a třetí skupina se snažila v rámci taktu zahrát triolu. Hudební nástroje si poté mohli žáci prostrídat. Pro lepší pochopení jsem vytvořila tento zápis:

#### Rytmizace jména dnů:

- Pondělí – 
- Úterý – 
- Středa – 
- Čtvrtek – 
- Pátek – 
- Sobota – 
- Neděle – 

Stejným způsobem studenti rytmizovali jména měsíců. Jelikož z praxe víme, že ovládání hudebních nástrojů spolu s tanečními pohyby je pro děti poměrně náročným úkolem, což potvrzují i autoři Petr Eben a Libuše Kurková v publikaci *Hudebně pohybová výchova*: „V dosavadních ukázkách jsme používali jen jednoho nástroje, což je v začátcích taneční výchovy nezbytné.“<sup>181</sup> I v případě této ukázkové hodiny se využití hudebních nástrojů minimalizovalo. Při závěrečném nácviku tanečních kroků se utvořila už pouze jedna skupina dětí, která udávala celotaktové metrum na bicí nástroje. Radost a uznání Viskupové

<sup>180</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Dalcroze, Anglie, 1969-1972*.

<sup>181</sup> KURKOVÁ, Libuše. Kombinace několika malých bicích nástrojů. KURKOVÁ, Libuše. *Hudebně pohybová výchova šestiletých až osmiletých dětí*. Vyd. 4. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984, s. 32. ISBN 14-314-84.

po zhlédnutí hodiny jsou patrné z komentáře: „*Chtěla jsem jim poděkovat s přirovnáním naší Filharmonie, ale nechápou to!*“<sup>182</sup>

### 5.7.3 Prof. Schmid a hodina eurytmie

Poslední záznam pochází ze dne 25. 9. 1989 a týká se tématu, který jsme již otevřeli v teoretické části s názvem E. J. Dalcroze – eurytmie. Viskupová zaznamenala průběh semináře vedeného prof. Schmid. Celým jménem Catherina Ann Schmid dodnes přednáší jak na domovské půdě ve Spolkové republice Německo, tak také u nás. Její semináře jsou velice populární. Předává zde své zkušenosti hlavně v oblasti vzdělávání dospělých.<sup>183</sup> Před rokem (7.-8. 12. 2019) proběhl v Praze její seminář, pro studenty eurytmického vzdělávání i pro širší veřejnost s názvem *První eurytmická cvičení*. V závěru této subkapitoly jsem se opírala o názory jedné z nejpovolanějších představitelky výrazového tance u nás – Jarmily Kröschlové.

#### 5.7.3.1 Analytický rozbor

Kurz byl rozdělen do deseti bodů a měl za cíl hravou formou přivést děti k pohybovému rytmickému projevu opírajícího se o hudební základ. V prvním kroku byly děti nejprve seřazeny do kruhu.

*„Všichni stojí – podávají si ruce a uvědomí si, co všechno mají k pohybu. Paže, nohy, hlavu, v dalším kroku se snaží uvolnit celé tělo i v kolenou, předklonu a pomalu se narovnávají do stoje. Následně jdou všichni několik kroků vpřed a pomalu upaží. Podívají se na souseda, kerého mají vedle a zkoumají jeho barvu očí. Zvedají paže a krok sun krok postupují do kruhu a zpět. Totéž opakují, ale musí vycítit, kdy soused začíná couvat – napojit se na něj a kopírovat jeho pohyb.“*<sup>184</sup>

V dalších krocích je dětem představen jeden z přírodních živlů – vítr. Mají za úkol napodobit pohyb větru švihem těla. Dále pomocí popoběhnutí v předklonu předvést vlnu na moři. Třetím a posledním živlem ukončují úvodní část. Pomocí paží, které stoupají

---

<sup>182</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem. *Dalcroze, Anglie, 1969-1972*.

<sup>183</sup> *Catherine Ann Schmid: Freischaffende Künstlerin* [online]. 2017 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://catherineannschmid.com/wer-bin-ich/>

<sup>184</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem. *Dalcroze, Anglie, 1969-1972*.

a klesají v libovolném tempu, znázorňují tvar a pohyb Slunce. „*Dlaněmi Slunce nabereš, zvedneš a položíš zpět na oblohu.*“<sup>185</sup>

Následuje střední část s názvem Etuda.

„*Spoj vítr a Slunce – z chůze pomalu přejdi v běh a vyjádři své konání hláskou hrrrrrrrrrrrrrr.*“

Kurz končí různými obměnami a variantami na výše zmíněné a jeho závěr je totožný s úvodem. Děti tak mají prostor se opět zklidnit a končí v kruhu, ve stoje, tváří tvář proti sobě.

Využití čtyř přírodních živlů je v rámci eurytmických cvičení velmi oblíbeným prvkem. Tzv. personifikace (zosobnění přírodních jevů) byla v minulosti součástí amatérských dvorských baletů. Na této ukázkové hodině je pozoruhodné, jakým způsobem lze děti přivést a namotivovat k pohybovému vyjádření. „Nutí“ děti přemýšlet, jak lze zapojit celé tělo, jak lze přejít z rychlejšího pohybu (acceleranda) do pomalejšího (ritardanda) - z chůze přejít v běh - a jak znázornit imaginární objekty („*spoj vítr a Slunce*“<sup>186</sup>) pohybovým vyjádřením. V dětech tak pěstujeme rozvoj imaginace a také obohacujeme jejich pozorovací cit a kreativní myšlení.

„*Práce s imaginárními předměty je cenná především proto, že zaměřuje tanečnickou pozornost na konkrétní předměty jeho okolí, na úkony a akce denního života a nutí ho pozorovat život kolem sebe i sebe v něm.*“<sup>187</sup>

Nyní se ovšem často setkáváme s problémem, kdy dětská taneční vystoupení jsou postavena především na okázalých kostýmech a nedostatečně zvládnutých pohybových kreacích. Podobně Kröschlová: „*Špatně zvládnuté naučené pohyby, na nichž se nepodílí dětská tvořivost, vždy jiný kostým, který se zde stává hlavní záležitostí, to vše vede děti k velmi povrchnímu chápání tanečního umění.*“<sup>188</sup>

Stejně tak Viskupová se vyjadřuje k tanečním vystoupením zhlédnutým v prostředí ZUŠ.

---

<sup>185</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem. *Dalcroze, Anglie, 1969-1972.*

<sup>186</sup> Tamtéž..

<sup>187</sup> KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec.* Praha: ORBIS, 1964, s. 189. ISBN 11-106-64.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 176.



*„Učitelé jsou často žádáni, aby s dětmi něco nacvičili na školní akademii. Je to pro učitele velká práce a námaha, neboť chudáci rytmicko-pohybovou výchovu nedělají a nerozumí jí, a mají hned udělat něco na jevišti. Tento zásadní omyl pak na jevišti vyzní jako velký nevкус. Učitelé by se měli vzdělávat i po stránce hudebně pohybové rytmiky. Pak by také vystoupení dětí měla vyšší úroveň.“<sup>189</sup>*

Osobně vnímám tuto kritiku učitelů jako volání po potřebě kvalitnější výuky hudebně pohybové rytmiky pro všechny pedagogy působící v hudebně pedagogickém odvětví.

---

<sup>189</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem. *Dalcroze, Anglie, 1969-1972.*

## 6 Rozhovory s respondenty

### 6.1 Výzkumný vzorek – představení respondentů

Rozhovorů se zúčastnilo celkem sedm osob. Pět žen a dva muži, kteří i přes svou velkou časovou vytíženost souhlasili s realizací provedení plnohodnotných rozhovorů. Všechny tyto osobnosti znaly paní Viskupovou jak po pracovní, tak také po osobní stránce. Respondenty jsem oslovila individuálně a požádala je o možnost podílet se na mé magisterské práci a být tak součástí tohoto výzkumu. S jejich dovolením, níže přikládám jejich stručný popis.

**Miloš Kodejška** – docent na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, vedoucí Visegrádského hudebního týmu a zástupce Národního koordinátora EAS pro Českou republiku. Znalec hudební pedagogiky a psychologie, držitel mnoha ocenění a vyznamenání za hudebně výchovnou práci. Zakladatel mezinárodních klavírních mistrovských kurzů v Praze. Člověk, který dlouhodobě spolupracoval s Viskupovou a na jeho popud obdržela státní vyznamenání (viz kapitola 1.1.3 Kariérní postupy).

**Milada Vojčická** – vystudovala střední školu se zaměřením na práci v mateřských školách. Po ukončení tohoto studia pracovala dva roky jako učitel v MŠ, ovšem těsně před revolucí emigrovala s rodinou do Švýcarska. Zde působí jako pedagožka hudebně pohybových kurzů, učitelka rytmiky a zakladatelka klubové školy MIGROS, která je rozšířena po celém Švýcarsku. Již třicet pět let až do dnešní doby učí gymnastiku v různých formách. Bývalá spolužačka Viskupové na základní škole, a později i její demonstrátorka a blízká přítelkyně.

**Zuzana Minářová** – asistentka nadace Jedličkova ústavu a koordinátorka jejich projektů. Bývalá žačka paní Viskupové a dlouholetá přítelkyně. Sama navštěvovala hodiny hudebně pohybové výchovy a posléze na ně docházela i se svou dcerou.

**Jaroslav Vereb** – je absolventem Pedagogické fakulty UK v Praze v oboru hudební výchova a sbormistrovství. Po ukončení fakulty pracoval jako učitel v Tatranské alternativní škole a v ZUŠ v Popradu, varhaník, sbormistr a skladatel dětských písní. Spolu s Viskupovou a dalšími je spoluautorem knihy *Rodinné písničky pro naše dětičky*.

**Hana Halíková** – studovala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy obor hudební výchova a ruský jazyk. Jejím ročníkovým vedoucím byl Petr Eben. Po ukončení školy nešla ihned vyučovat, ale pracovala přibližně šestnáct let v České hudební společnosti, kde měla na starosti hudebně-pedagogickou sekci čili přípravu různých seminářů, kurzů apod. Učit šla teprve koncem století, ale ne hudbu, nýbrž francouzštinu. Poté vyučovala na základní škole obor francouzština a hudební výchova. Na konci své kariéry byla zaměstnána v mateřské škole po dobu dvou let.

**Eliška Trojanová** – je absolventkou FF UK v oborech etnografie-jugoslavistika a pedagogika-psychologie. Od roku 1989 spolupracovala s Viskupovou v ZUŠ Štupartská, kde učila předškolní děti a děti 1. a 2. stupně ZŠ na tanečním oddělení.

**Zuzana Janetzká** - vystudovala obor učitelství pro MŠ na Univerzitě Karlově, Pedagogické fakultě. Jedná se o bývalou žačku hudebně pohybové výchovy pod vedením Viskupové. Později působila (stejně tak jako Milada Vojčická) jako její demonstrátorka. Nyní působí v marketingu a Public Relations (konkrétně v rádiu Blaník).

## 6.2 Komparace rozhovorů

Na základě těchto rozhovorů (primárních podkladů), získaných od celkem sedmi respondentů, jsme se rozhodli k další fázi práce s výzkumnými daty, jímž je utřídění výzkumných dat. Pro účely organizace dat jsme využili metodu otevřeného kódování. Kvalitativní analýza nám posloužila k prezentaci různorodých jevů, které byly značně variabilním a jedinečným materiálem.

Jednotlivé údaje získané od respondentů nám umožní otestovat pracovní hypotézy, které jsme si stanovili na začátku výzkumného procesu a jsou blíže uvedeny v kapitole 5.2 Metody a pracovní hypotézy výzkumu.

První otázka směřovala na představení respondentů a uvedení přibližného data seznámení s paní Viskupovou. Při komparaci těchto letopočtů jsme zjistili, že nejdéle zůstala Viskupová v kontaktu s paní Zuzanou Minářovou (znali se od roku 1970 až do smrti paní Viskupové, kdy se psal rok 2015.) I proto jsme také tento rozhovor zachovali úplný. Nejedná se tedy o transkript částečný, jak je tomu u zbylých rozhovorů, nýbrž o doslovný přepis celého interview.

Na otázku číslo dvě odpovědělo celkem pět respondentů. Její znění bylo následující:

*„Vzpomínáte si na období druhé poloviny 60. let, kdy paní Viskupovou navštívil pan V. Poš, který přijel z Maďarska z konference ISMEI s nápadem informovat učitelskou veřejnost se systémem C. Orffa? Jak mluvila paní Viskupová o C. Orffovi?“*

Ukázalo se, že Viskupová se zmiňovala o Carlu Orffovi vždy pouze v superlativech a s patřičnou dávkou respektu. Při svých hodinách uplatňovala jeho metody a věřila, že *„touto metodou naučí nejmladší děti správně slyšet a cítit hudbu.“*<sup>190</sup> Dále zdůrazňovala, že na prvním místě je vždy hudba a až poté pohyb.

Na otázku číslo tři zareagovali čtyři respondenti. Dotýkala se zkušeností Viskupové s kurzy E. J. Dalcroze. Můžeme zde mluvit o určité symbióze, která panovala mezi metodikou Dalcroze a metodikou Viskupové. Všichni čtyři respondenti se shodli v tom, že

---

<sup>190</sup> Z rozhovoru se Zuzanou Janetzkou (12. 2. 2020).

Viskupová z Dalcrozeho vždy vycházela a jeho „*metodika plně rezonovala s jejím pedagogickým myšlením.*“<sup>191</sup>

Čtvrtou otázkou jsme chtěli zjistit informace, zda měla zájem tyto nové trendy včlenit do své pedagogické práce, popřípadě, jak se jí to podařilo. Zde odpověděli opět čtyři respondenti, z toho dva neopomněli zmínit instruktážní film „*Zaostřeno na hudbu*“, jako hlavní formu osvěty pro tehdy ještě československý stát. Dále zmiňovali četná vystoupení pro veřejnost a prázdninové kurzy pro učitelky. Ve všech čtyřech odpovědích bylo jednoznačné, že se tyto trendy podařilo včlenit do její pedagogické práce se stoprocentním úspěchem.

Otázka číslo pět byla následující: „*I když se přímo nepodílela na vzniku české adaptace Orffovy školy, vzpomínáte si na nějaké události, jak ke vzniku tohoto díla přispěla?*“

Tato otázka byla pro respondenty velmi problematická a v rámci výzkumu jsme získali pouze dvě odpovědi. Opět zde zazněla zmínka o filmu „*Zaostřeno na hudbu*“, ale pouze jeden respondent připomněl velký podíl Viskupové na ověřování Orffova hudebního systému v rámci projektu uskutečněném v Brandýse nad Labem, o němž se detailněji rozepisují v teoretické části. Následovala otázka číslo šest, týkající se atmosféry mezi učiteli hudební výchovy v Československu ke konci 60. let. Zde jsme obdrželi tři odpovědi, z nichž můžeme tvrdit, že atmosféra byla přijatelná a předmět hudební výchovy ještě stále neobsahoval pohybovou ani instrumentální složku. Další otázka směřovala k myšlenkám Carla Orffa. Zda se Viskupová domnívala, že začlenění její české adaptace se plně dostalo „pod kůži“ československého učitelstva. Zde nebyly odpovědi jednotné. Například Kodejška se domnívá, že se systém zcela „pod kůži“ učitelům nedostal. Vysvětluje si tento problém nedostatkem materiálů a malým zastoupením pedagogů typu Viskupové. Oproti tomu Vojčická tvrdí, že Viskupová se natolik snažila, že tyto informace se plně zaryly „pod kůži“ tehdy československého učitelstva. Stejně stanovisko zastává Halíková.

Osmá otázka zaznamenala hojnější počet odpovědí. Celkem pět respondentů se vyjádřilo k dotazu, zda si vzpomenu na události ke konci 60. a pak také 70. let, kdy se prováděla modernizace hudební výchovy. Respondenti zmiňovali modernizační kurzy ve Znojmě, v Ústí nad Labem, ale také v Chomutově a v Rychnově. S nadšením popisovali průběh

---

<sup>191</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).

těchto akcí: „*Byl to úplně jiný přístup, než jsem zažila já jako dítě třeba. Hlavně se používaly ty hudební nástroje a zapojil se celý kolektiv dětí.*“<sup>192</sup> Úspěch těchto převratných kurzů byl obrovský a i po letech si účastníci svou přítomnost zde pamatovali a zážitky si chtěli zopakovat. „*Byly to buď učitelky, které si ji pamatovaly a byly už starší dámy a chodily na ty její kurzy do toho Znojma nebo do Chebu, tak ty přišly znova anebo to byly nějaké mladší, které to zajímalo.*“<sup>193</sup>

Otázka byla dále doplněna, zda mohou jmenovat osobnosti, které se spolu s Viskupovou na modernizaci podílely. Zazněla tato jména: Petr Jistel, Vladimír Poš, Mikuláš Popovič, Libuše Kurková, Petr Eben, Zdeněk Šesták, Miroslav Střelák, Pavel Jurkovič, Ladislav Daniel, Josef Říha, Jaroslav Herden a Lenka Pospíšilová.

Otázka číslo devět zněla následovně: „*Domnívám se, že přes velké nasazení pedagogů kolem V. Poše a dalších modernizátorů se všechny záměry nepodařilo naplnit. Myslíte si, že je to mylný názor?*“

Zde jsme obdrželi čtyři odpovědi. Ve třech případech se respondenti shodli, že záměry se skutečně naplnit nepodařilo, nicméně „*hudební výchova se stala zajímavější, oblíbenější pro děti ve školách.*“<sup>194</sup> Halíková se vyjádřila poněkud méně pozitivně: „*Zažila jsem mezi nimi (lektory) ty horlivé debaty po večerech, když se hádali, jestli tohleto nebo tohleto, byli nadšení do věci, poté zemřeli a konec.*“<sup>195</sup> Podobně Vojčická: „*Myšlenka modernizace se nedokázala plně prosadit.*“<sup>196</sup> Jediná Eliška Trojanová má v této záležitosti poněkud odlišný názor: „*Pohybuji se v prostředí, kde se tyto záměry podařilo naplnit.*“<sup>197</sup>

Další otázka se těšila pěti odpovědím a zde je její znění: „*Ve kterých věkových skupinách se podařilo nejlépe využít České Orffovy školy?*“

Všichni respondenti došli ke konsensu, že se jednalo primárně o věk předškolní, popřípadě mladší školní věk. Někteří z nich uváděli věkové rozmezí, které se pohybovalo mezi 5-15 lety. Jedenáctá otázka narážela na snahy státu a případnou podporu v organizování

---

<sup>192</sup> Z rozhovoru s Hanou Halíkovou (30. 1. 2020).

<sup>193</sup> Z rozhovoru se Zuzanou Minářovou (1. 8. 2019).

<sup>194</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).

<sup>195</sup> Z rozhovoru s Hanou Halíkovou (30. 1. 2020).

<sup>196</sup> Z rozhovoru s Miladou Vojčickou (27. 10. 2019).

<sup>197</sup> Z rozhovoru s Eliškou Trojanovou (11. 2. 2020).

seminářů pro učitele, či nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře. Zde odpověděli čtyři respondenti. Její druhá část se dotýkala popisu seminářů Viskupové a dočkala se sedmi odpovědí – tedy plného počtu. Její znění bylo následující: „*Pomáhal v 60. a 70. letech náš stát s modernizací hudební výchovy podporou učitelů, v organizování seminářů, nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře? Vzpomenete si na její iniciativy v tomto smyslu? Jak se paní Viskupová připravovala na své metodické semináře? Jak je prováděla? Jaké v této oblasti máte informace?*“

Pouze Vojčická se domnívá, že stát tehdy finančně příliš nepodporoval snahy učitelů.

„*V 70. letech se stát o Orffovy instrumenty – jejich pořizování moc nestaral – byla to do určité míry ještě „novinka“. Viskupová často na své náklady v zahraničí kupovala sama nástroje, které pak Praze s dětmi ve výuce zahrnovala.*“ Na druhé straně kontruje Kodejška s detailním popisem, jak náš stát finančně podporoval snahy učitelů: „*Stát pomáhal s modernizací hudební výchovy. Uskutečňovaly se metodické dny pro učitelstvo ze ZDŠ a LŠU, nakupovaly se kufry s označením Rytmika 1 a Rytmika 2.*“<sup>198</sup> Podobně Halíková: „*Byly na všechno peníze a pochopení pro věc.*“<sup>199</sup> S plnou jistotou svůj názor sice neprezentovala, nicméně i Janetzká se přiklání k názoru, že stát do značné míry finančně pomáhal.

„*Stát pomáhal podporovat tyto aktivity tím, že umožnil uspořádání různých seminářů na toto téma. Ale to je pouze moje domněnka.*“<sup>200</sup>

Druhá část otázky byla sondou do tajů metodických seminářů vedených Viskupovou. Jak se na ně připravovala? Jaká zde byla atmosféra? Co vše nám můžete říci?

Respondenti zmiňovali velmi často tyto vlastnosti: preciznost, pečlivost, přísnost, kvalita, provedení do detailu, perfekcionismus, pozitivismus a její schopnost hry na klavír a dar rozdávat všude energii často i v ne příliš příznivých podmínkách. (Nevytopené tělocvičny, nedostatek prostoru pro pohybovou improvizaci aj.)

„*Paní Viskupová byla vždy perfektně připravena na tyto semináře. Psala si o nich záznamy, které jsou živou studnicí tehdejších názorů a atmosféry učitelské veřejnosti.*“<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).

<sup>199</sup> Z rozhovoru s Hanou Halíkovou (30. 1. 2020).

<sup>200</sup> Z rozhovoru se Zuzanou Janetzkou (12. 2. 2020).

Podobně Trojanová: „*Paní profesorka se připravovala velice pečlivě, zažila jsem to ve Znojmě ve sféře tance a vždy mi to moc dalo a její písničky a rytmizovaná říkadla, tance, choreografie patřily mezi dětskými tanečníky mezi nejoblíbenější.*“<sup>202</sup>

Milada Vojčická také nešetřila slovy chvály: „*Na své metodické semináře se Viskupová připravovala velice precizně.*“<sup>203</sup>

Vereb hovoří o jejím postoji k práci. „*Hlboké ponorenie sa a detailná analýza k tomu, aby hudobne pohybové aktivity diela boli v symbióze.*“<sup>204</sup>

Halíková zmiňuje i užití orffova instrumentáře v hodinách: „*Vždy používala v každé hodině Orffovy nástroje. Ty dávala jen některým dětem.*“<sup>205</sup>

Další otázka číslo jedenáct byla zaměřena na vzpomínky Viskupové, její názory a postoje ohledně hudebního vzdělávání, a to všeobecného (ZŠ) a odborného (ZUŠ nebo konzervatoře) v novém tisíciletí. Zde jsme obdrželi čtyři odpovědi. Ze všech jasně vyplývá, že její názor na stav vzdělávacího systému byl velmi kritický.

„*Byla zklamáná, že se pokrok děje pomalu či stagnuje. Přímých nástupců neměla mnoho.*“<sup>206</sup>

Podobně Minářová: „*Velkým limitem je to, že to nikdo nedělá tím stylem, jakým to dělala paní profesorka, že už nejsou ti klavíristé.*“<sup>207</sup>

Kodejška hovoří o celkovém mravním úpadku a pokřivených hodnotách a plně se tak ztotožňuje s kritickým postojem Viskupové.

„*Posuzování hudebního všeobecného a odborného vzdělávání je nutné činit v závislosti na celospolečenských axiologických kvalitách a jejich projevech.*“<sup>208</sup>

Otázka číslo třináct byla respondentům položena následovně: „*Domnívala se, že se změnily hodnoty dítěte anebo je to cílená strategie, jak otupit umělecké citění dnešních dětí*

---

<sup>201</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).

<sup>202</sup> Z rozhovoru s Eliškou Trojanovou (11. 2. 2020).

<sup>203</sup> Z rozhovoru s Miladou Vojčickou (27. 10. 2019).

<sup>204</sup> Z rozhovoru s Jaroslavem Verebem (21. 1. 2020).

<sup>205</sup> Z rozhovoru s Hanou Halíkovou (30. 1. 2020).

<sup>206</sup> Z rozhovoru s Miladou Vojčickou (27. 10. 2019).

<sup>207</sup> Z rozhovoru se Zuzanou Minářovou (1. 8. 2019).

<sup>208</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).



*a mládeže materiálně zaměřenými programy ovlivňující jejich život? Mohly by myšlenky C. Orffa v tomto ohledu přispět ke změně směřování?“*

Zde jsme obdrželi pouze tři odpovědi, ovšem v naprosté shodě. Respondenti se vyjádřili ve všech případech pozitivně. *„Myšlenky C. Orffa určitě mohou přispět k obrodě, stejně jako všechny iniciativy, které jsou oproštěny od individualismu. Orffovy myšlenky vedou k radosti ze souhry.“*<sup>209</sup>

Podobně také Vojčická: *„V každém případě pedagogické vedení a praxe C. Orffa je možné integrovat ve výuce na ZŠ i na mateřských školách i dále.“*<sup>210</sup>

Otázka čtrnáctá se dotýkala prvopočátku hudebního rozvoje u dětí. Její celé znění bylo následující: *„Na předškolním vzdělávání a výchově nejvíce záleží, jaký bude příští člověk. Jak se dívala na prvopočátky hudebního rozvoje u dětí prostřednictvím myšlenek C. Orffa?“*

Na toto téma odpovědělo pět respondentů. Jejich odpovědi směřovaly převážně na náročnost úkolů pro děti, správnost koordinace pohybů a důležitost včasného začátku hudebně pohybové výuky. *„Akcentovala předškolní a mladší školní věk z hlediska výchovy a vzdělávání.“*<sup>211</sup>

Podobně Trojanová: *„Je potřeba začít u předškolních dětí.“*<sup>212</sup>

*„Nechtěla dávat dětem náročné úkoly, které jsou uváděny někdy v České Orffově škole.“*<sup>213</sup>

Také je zde zmíněna důležitost správného výběru písne pro dítě předškolního věku.

*„Paní profesorka měla vlastní písničky, které dětem a jejich psychice přesně sedly.“*<sup>214</sup>

Podobně Minářová: *„K ničemu je nenutit (děti). Škola hrou, ale k tomu vždy ten klavír a živá hudba.“*<sup>215</sup>

---

<sup>209</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).

<sup>210</sup> Z rozhovoru s Miladou Vojčickou (27. 10. 2019).

<sup>211</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).

<sup>212</sup> Z rozhovoru s Eliškou Trojanovou (11. 2. 2020).

<sup>213</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).

<sup>214</sup> Z rozhovoru s Eliškou Trojanovou (11. 2. 2020).

<sup>215</sup> Z rozhovoru se Zuzanou Minářovou (1. 8. 2019).

Poslední otázka s číslem patnáct byla následující: „*Mohl/a byste uvést tak pět osobností, které stály v onom obrodném procesu zápasu o lepší hudební vzdělávání?*“

Zde jsme obdrželi pět odpovědí a zazněla tato jména: Vladimír Poš, Božena Viskupová, Věra Mišurcová, Libuše Kurková, Petr Jistel, Pavel Jurkovič, Mikuláš Popovič, Ilja Hurník, Petr Eben, František Sedlák, Ladislav Daniel, Bohumila Danielová, František Lýsek, Jan Budík, Vladimír Fedor, Jan Hanuš, Vladimír Kovařík, Vladimír Kobrle, František Kratochvíl, Jiří Zezula, Ladislav Burtas, Tibor Sedlický, Miroslav Střelák, Josef Říha, Václav Žilka, Jaroslav Herden, Lenka Pospíšilová, Jana Žižková, Rafaela Drgáčová, Eva Kröschlová, Miloš Kodejška.

Doplňující otázka dávala prostor pro osobní vyjádření a možnost přiblížení osobnosti Boženy Viskupové i po osobní stránce. Tuto možnost využili všichni respondenti.

„*Byla velkou osobností.*“<sup>216</sup> „*Výborná muzikantka, pedagožka, skladatelka, choreografka, autorka dětských písniček. Zkrátka báječný člověk.*“<sup>217</sup> „*Paní profesorka byla primový člověk. Sedávaly jsme a povídaly si společně večer o všem možném. Vyprávěla o manželovi, o životě. Byla celkem laskavá a milá, ale byla velmi přísná. Nikdy neslevila ze svých požadavků na studenty. Stála si vždy za svými názory, dokázala se se svými kolegy rvát o svoji pravdu. Ráda na ni vzpomínám.*“<sup>218</sup> „*Myslím si, že lidí si získala aj tím, že sa živo zaujímala o ich konkrétny život nielen pracovný, ale aj osobný. Tešila sa s nimi z úspechov a povzbudzovala ich. Obklopovala sa hudbou, výtvarným umením, pohybom, prácou s mladými a tiež s výnimočnými ľuďmi a to jej dávalo silu a entuziazmus a držalo ju toľko krásnych rokov pri plodnom živote medzi nami.*“<sup>219</sup> „*Dáma první republiky. Měla velké charisma a velmi nenápadně z ní sálalo sebevědomí, že přišla osobnost. Naprosto stoprocentní odborník v těch svých věcech. Svým způsobem přísná, ale měla přirozenou autoritu. Za všech okolností to byla dáma a estetická dáma. Vždycky si zachovala dekórum, ale bylo to v ní. Nebyla to žádná póza, byla to její přorostenost.*“<sup>220</sup> „*Práce Viskupové byla velice cílevědomá, pedagogická, didaktická, oboje na vysoké profesioální úrovni.*

---

<sup>216</sup> Z rozhovoru se Zuzanou Janetzkou (12. 2. 2020).

<sup>217</sup> Z rozhovoru s Eliškou Trojanovou (11. 2. 2020).

<sup>218</sup> Z rozhovoru s Hanou Halíkovou (30. 1. 2020).

<sup>219</sup> Z rozhovoru s Jaroslavem Verebem (21. 1. 2020).

<sup>220</sup> Z rozhovoru se Zuzanou Minářovou (1. 8. 2019).

*I náročnost a zodpovědnost. Dávala ji dál i ji očekávala ve své výuce.*“<sup>221</sup> „*Paní Viskupová jezdila po městech v celém státu, dokonce i létala na Slovensko, a všude ji přijímali učitelé a děti velmi pozitivně. Všechno si několikrát prověřovala a pilovala.*“<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Z rozhovoru s Miladou Vojčickou (27. 10. 2019).

<sup>222</sup> Z rozhovoru s Milošem Kodejškou (6. 2. 2020).

## **7 Vyhodnocení – verifikace hypotéz a závěry z výzkumu**

Kvalitativní analýza nám posloužila k prezentaci různorodých jevů, které byly značně variabilním a jedinečným materiálem. Co se ale ukázalo jako průkazné, byla následující zjištění.

Hudebně pedagogický systém, budovaný Boženou Viskupovou od 50. let minulého století až do prvního desetiletí 21. století, kontinuálně navazoval na předcházející systémy a metody v hudebně pohybových činnostech. Ukázalo se, že v mnohých případech se podařilo metody propojit a systematicky tak působit na žáky i učitele zejména díky osobnostem hudebně pohybové výchovy, kteří s nadšením předávali svoje názory a zkušenosti žákům a učitelům v hudební praxi v čele s Boženou Viskupovou. Hovoříme zde o Dalcrozeovských pedagogických principech, ale také o využití systému hudebně výchovné práce Carla Orffa a jeho instrumentáře, pořádání vzdělávacích seminářů po celé zemi za pomoci státu a státních prostředků aj. Vzhledem k tomu, že se potvrdila obava, že pokračovatelé tohoto typu (typu Viskupové) sice existují, ale je jich naneštěstí velmi málo, tato práce je i určitým voláním po znovubjevení starých, ale stále funkčních učebních systémů a metod, které dětem poskytují možnost větší seberealizace a možnosti zažít radost z hudby a z pohybu. Dle výzkumných rozhovorů a s pomocí osobností, které znaly Boženu Viskupovou, se verifikovala i druhá pracovní hypotéza.

Respondenti zastávali postoj, že metodické přístupy, učební a odborné texty Boženy Viskupové a dokumenty o její praktické činnosti u dětí i u dospělých, jednoznačně přispěly k rozvoji hudebně pohybových činností. Můžeme hovořit i o určitém přesahu, kterého svou pílí a systematickým snažením Viskupová docílila. Její nadčasové myšlenky, perfekcionismus a metodický systém se stal pro mnohé osobnosti ukázkovým jak u nás, tak také v zahraničí. Naneštěstí spousta materiálu zůstává stále nezveřejněna a stává se tak předmětem dalšího zkoumání.

Výsledky výzkumných metod tak potvrzují obě pracovní hypotézy stanovené v začátcích výzkumného procesu.

## 8 Diskuze

Výsledky z výzkumu bych nyní ráda zasadila do kontextu současného poznání.

Z osobní zkušenosti vím, že hudebně pohybová výchova je pro mnohé učitelky mateřských i vyšších pracovišť často nutným zlem, které dokáže děti zabavit pouze na malou chvíli v rámci prezentace krátké písně a nácviku jednoduché taneční kreaace. Nápady na vlastní tvorbu a nadšení pro tento předmět jsou v návalu dalších povinností nemyslitelné a vidina dalšího učení se akordovým značkám či klavírního doprovodu není ničím jiným než nemilou zábavou. Každoročně konané besídky pro rodiče jsou založené na každodenním opakování čtyř až pěti stejných písní a nácviku elementárního tanečního výstupu. Dovolím si citovat zde názor Viskupové na tato poněkud neprofesionální konání: *„Učitelé jsou často žádáni, aby s dětmi něco nacvičili na školní akademii. Je to pro učitele velká práce a námaha, neboť chudáci rytmicko-pohybovou výchovu nedělají a nerozumí jí, a mají hned udělat něco na jevišti. Tento zásadní omyl pak na jevišti vyzní jako velký nevкус. Učitelé by se měli vzdělávat i po stránce hudebně pohybové rytmiky. Pak by také vystoupení dětí měla vyšší úroveň.“*<sup>223</sup>

Kladu si kritickou otázku, a vnímám ji i jako zamyšlení, jak je možné, že tento postřeh pochází z roku 1972 a nyní v roce 2020 se stále nesetkáváme s uspokojivým vedením hudebně pohybových lekcí, pokud jednotlivé hudební kurzy a pohybové semináře sami nevyhledáváme? I z výsledků mého výzkumu jasně vyplynulo, že éra modernizace hudební výchovy sice proběhla, ale „pod kůží“ obyvatelstva se plně nedostala a záměrům se tak nepodařilo dostat.

Nepřísluší mi ale generalizovat a odvolávat se pouze na výsledky mého výzkumu. Stále jsou totiž mezi námi tzv. nadšenci pro tento obor, kteří i po letech přinášejí radost z hudby a z pohybu a svým entuziasmem se snaží „nakazit“ mnoho dalších. Jednoznačně mezi ně patří Jarmila Kotůlková, která na mě velice kladně zapůsobila při mých studiích pražské konzervatoře způsobem vedení hudebně pohybové výchovy a hudebně pohybových seminářů. Dále Ludmila Bajerová, se kterou jsem se poprvé seznámila v rámci předmětu Pohybová výchova a Orffovy nástroje. Obě dvě dámy jsou lektorkami České Orffovy

---

<sup>223</sup> Osobní poznámky Viskupové s názvem *Dalcroze, Anglie, 1969-1972*.

společnosti, spolu s Lenkou Pospíšilovou, kterou zmiňuji níže v této kapitole. Jelikož ale tato dvě jména chyběla ve výsledcích z komparace rozhovorů, měla jsem potřebu je do práce též zakomponovat. Patří totiž k těm osobnostem, které dále šíří systém Carla Orffa, který stejně tak jako Viskupová, tak všichni respondenti, vřele doporučují využívat v hodinách hudebně pohybové výchovy pro děti předškolního věku, ale také pro děti starší.

Když přihlédneme k faktu, že tento výzkum byl skutečně historicky prvním pokusem o zanalyzování rukopisů Viskupové, které do té doby nebyly nikde zveřejněny ani publikovány, musím přiznat, že šlo z mého pohledu o velmi výjimečný, náročný a zodpovědný úkol. Považuji za velkou čest být tímto pilotním badatelem a pokusit se materiály shromáždit, rozřadit a následně zanalyzovat. Již nyní zvažuji další postupy, jak s materiály dále pracovat, a přiblížit tak široké veřejnosti tyto unikátní metodické postupy nejen z pera Viskupové, ale také od zahraničních autorů. Spolu s vedoucím práce přemýšlíme o možnosti rozšířit tuto diplomovou práci na práci disertační, kde bychom mohli předložit a zanalyzovat další materiály ze soukromého archivu Boženy Viskupové. Z doposud nevydaných metodických spisů a hudebně pedagogických systémů, které byly představeny v praktické části, by mohla vzniknout publikace, která by se tak stala dalším návodem pro začínající učitele v hudebně pedagogické praxi a zároveň inspirací pro učitelky v mateřských školách. V rámci konání visegrádské doktorandské konference Teorie a praxe hudební výchovy VI, která probíhala ve dnech 14. 11. 2019 – 15. 11. 2019, jsem měla možnost o své práci referovat v konferenčním sále MŠMT. Mezi hlavními body mého příspěvku zazněla i potřeba informovat učitele pedagogických pracovišť o kvalitnějším způsobu výuky hudebně pohybové výchovy a zvýšení participace žáků v hodinách. Již mnohokrát zmiňované téma klavírní či pohybové improvizace by se tak mohlo stát běžnou součástí denní výuky hudebně pohybové výchovy. Z řad významných českých hudebních pedagogů tuto metodu již delší dobu velmi úspěšně přednáší a lektoruje například Lenka Pospíšilová na svých hudebně pohybových kurzech, které jsem v rámci obohacení své pedagogické práce již dvakrát navštívila. Seminář probíhal v Praze ve dnech 10.-12. 4. 2015.

Osobně bych si přála, aby tato práce sloužila jako jistá forma doporučení pro pedagogy, kteří mají zájem obohatit své hudebně pohybové bloky. Návod, jak s dětmi jinak a lépe pracovat, co všechno lze uplatnit a zkombinovat v lekcích hudebně pohybové výchovy. Jak je důležité být na každou hodinu precizně připravený a své přípravy si zapisovat a shromažďovat tak, jak to dělala Viskupová. Jen díky jejím poznámkám máme možnost nahlédnout do zahraničních metodických systémů, které se mohou uplatňovat i v současnosti. Je to jak práce s malým či s velkým orchestrem, uvolňovací techniky pro děti, lekce hudebně pohybové improvizace, užití jednoduchých hudebních nástrojů Orffova instrumentáře, hodiny eurytmie a mnoho dalšího.

**Limity práce:** Z důvodů nedostatku materiálu jsem shledala jako validní zdroj pro vypracování jednotlivých částí teoretické práce následující dokument s názvem „*Učitel v proměnách času*“ dostupný z <http://czechcoordinatoreas.eu/obsah.htm> v části Média v hudebním vzdělávání. Také si uvědomuji, že předložená práce má větší rozsah. Pro tento „nedostatek“ mám následující vysvětlení. Pro tvorbu této práce jsem si stanovila minimální lhůtu pro vypracování, což byl jeden školní rok. V záplavě studijních materiálů poskytnutých od Aleny Víkové a vzhledem k náročnosti výzkumné části práce jsem tuto lhůtu musela následně prodloužit. Vzhledem k faktu, že všechny informace v této práci považuji za důležité a relevantní, jsem shledala jako přínosné je ponechat, s možností dalšího použití a rozšíření této práce na práci disertační.

## Závěr

Zde se pokusím shrnout tvůrčí odkaz osobnosti Boženy Viskupové, její originalitu a nadčasové myšlenky, které spolu s jejím metodickým systémem tvoří základ pro obor hudebně pohybové výchovy. Je to jednak její způsob práce s dětmi, kdy nenásilnou formou děti přivádí k hudebně estetickému pohybu za doprovodu klavírního doprovodu – nikoli reprodukováné hudby – či za použití orffovského instrumentáře. Na tento fakt a význam této myšlenky jsem poukázala svým příspěvkem *Hudební odkaz Boženy Viskupové* na mezinárodní visegrádské konferenci Teorie a praxe hudební výchovy v roce 2019, po přečtení publikace *Hudba a pohyb* od Boženy Viskupové. Dále její neutuchající úsilí předávat své bohaté pedagogické zkušenosti dalším generacím, hudebním pedagogům či učitelům v praxi. Použití personifikace tanečních pomůcek (stuhy, míče, obruče), stejně tak jako využití námětů ze života, to vše dětem citlivě dopomáhalo ke správnému provedení pohybového výrazu a hlavně k udržení pozornosti dětí bez ztráty jejich zájmu a s projevením radosti z vykonané práce. Svou kompoziční činností a rady a tipy na nácvik choreografií k lidovým písním značně obohatila oblast výrazového tance. Nemůžeme opomenout taneční improvizaci a možnosti, jakým způsobem k ní děti přivést. Následná participace žáků v hodinách a stoprocentní zaujetí pro hudebně pohybovou složku, to vše získalo díky její práci diametrálně jiný rozměr. Tuto skutečnost potvrdili respondenti ve výzkumných rozhovorech nesčetněkrát. Jsem si vědoma faktu, že můj výzkumný vzorek byl poměrně malý a neopravňuje mě výsledky plošně generalizovat. Nicméně výsledky výzkumu se mi jeví jako přinejmenším částečně průkazné a také předpokládám, že mohou platit v obecně širším měřítku. Kromě výzkumných cílů jsem si též stanovila dvě pracovní hypotézy, které byly na základě mé výzkumné práce podloženy analýzami rukopisů Viskupové a provedením kvalitativních rozhovorů byly verifikovány. Výsledky tohoto výzkumu jsou přínosné a nadále použitelné pro hudebně pohybovou praxi. Už nyní uvažuji o perspektivách dalšího možného výzkumu v souvislosti se spisy Boženy Viskupové, které by měly sloužit jako odkaz budoucím generacím, hudebním pedagogům v praxi, či učitelům v mateřských a základních školách.



## Seznam použitých informačních zdrojů

### Tištěné zdroje

1. BERDYCHOVÁ, Jana. *Dětské taneční hry*. Vyd. 2. Praha: Sportovní a turistické nakladatelství, 1964. ISBN 27-069-64.
2. CMÍRAL, Adolf. *ABC příručky pro každého: O hudebních formách a skladatelích*. 21. Karlín: VESMÍR, 1922.
3. DALCROZE, E. Jaques. *Rytmus. Rytmus*. Vyd. 2. Praha 11: Průlom, nakladatelství Pavla Prokopa, 1927.
4. DOBRAVSKÁ, B., K. JÜNGLING, J. SIBLÍK a R. ÚLEHLA. *Dětské zpěvanky: Klavírní album*. Vyd. 1. Praha: Ludvík Nerad, 1943.
5. DVOŘÁKOVÁ, Hana. *Didaktika tělesné výchovy nejmenších dětí*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2007. ISBN 978-80-7290-298-9.
6. FALTUS, Leoš. *Řízená improvizace klavírního doprovodu lidových písní*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. ISBN 17-479-82.
7. HANUŠ, Jan, Viktor KALABIS a Božena VISKUPOVÁ. *Skřivánek: Sborník písní pro mateřské školy*. Vyd. 1. Praha: PANTON, 1973. ISBN 35-365-73.
8. HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-485-4.
9. HURNÍK, Ilja a Petr EBEN. *Česká Orffova škola: I. Začátky*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1982. ISBN 02-022-82.
10. HURNÍK, Ilja a Petr EBEN. *Česká Orffova škola: II. Pentatonika*. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1969. ISBN 02-261-69.
11. HURNÍK, Ilja a Petr EBEN. *Česká Orffova škola: III. Dur-moll*. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1972. ISBN 02-236-72.
12. JENČKOVÁ, Eva. *Hudba a pohyb ve škole*. Vyd. 1. Hradec Králové: Orlice, 2002. ISBN 80-903115-7-1.

13. JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční průprava*. Vyd. 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. ISBN 14-456-86.
14. JURKOVÍČ, Pavel. *Na cestách k hudbě: Esej o hudební výchově*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1230-5.
15. KODEJŠKA, Miloš. *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku*. Praha: UK, 2002. ISBN 80-2729-080-3.
16. KOMENSKÝ, Jan Amos. *Informatorium školy mateřské*. Vyd. 2. Brno: SPN, 1964. ISBN 14-015-64.
17. KRÁLOVÁ, Eva, Miloš KODEJŠKA, Mária STRENÁČIKOVÁ a Maciej KOŁODZIEJSKI. *Hudební klima a dítě: Hudobná klíma a dieťa*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2016. ISBN 978-80-7290-885-1.
18. KREJČÍŘOVÁ, Olga. *Kapitoly ze speciální pedagogiky*. Vyd. 1. Praha: Eteria, 2002. ISBN 80-238-8729-7.
19. KROPÁČKOVÁ, Jana a Hana SPLAVCOVÁ. *Dvouleté děti v předškolním vzdělávání: Od podzimu do zimy*. Vyd. 1. Praha: Raabe, 2016. ISBN 978-80-7496-270-7.
20. KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Vyd. 1. Praha: ORBIS, 1964. ISBN 11-106-64.
21. KULHÁNKOVÁ, Eva. *Řemesla ve hře, písni a tanci*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-535-6.
22. KURKOVÁ, Libuše a Petr EBEN. *Hudebně pohybová výchova šestiletých až osmiletých dětí: učební text pro 3. ročník pedagogických škol, obor vychovatelství a odborný text pro učitele lidových škol umění*. Vyd. 3. Praha: SPN, 1980.
23. KURKOVÁ, Libuše. *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. ISBN 14-649-81.
24. KURKOVÁ, Libuše. *Hudebně pohybové hry v mateřské škole: učebnice pro 3. ročník studijního oboru Učitelství pro mateřské školy na středních pedagogických školách*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989.

25. KURKOVÁ, Libuše. *Tanec a hudba*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. ISBN 14-478-87.
26. LANGMEIER, Josef. *Vývojová psychologie*. Vyd. 4. Praha: Grada Publishing, 2006. ISBN 80-247-1284-9.
27. LIŠKOVÁ, Marie. *Zpíváme si s dětmi*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing, 2005. ISBN 80-247-0855-8.
28. MATĚJČEK, Zdeněk. *Prvních šest let ve vývoji a výchově dítěte*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing, 2005. ISBN 978-80-247-0870-6.
29. MAZUREK, Jan. *Metoda Jaques Dalcrozova a česká hudební výchova (1911-1938)*. Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, 1993. ISBN 80-7042-064-2.
30. MERTIN, Václav a Ilona GILLERNOVÁ. *Psychologie pro učitelky mateřské školy*. Vyd. 3. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0977-5.
31. MIŠURCOVÁ, Věra. *O estetické výchově nejmenších*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1971. ISBN 14-373-71.
32. OPRAVILOVÁ, Eva. *Dítě si hraje a poznává svět*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1988. ISBN 14-209-88.
33. POLEDŇÁK, Ivan. *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Vyd. 1. Praha 1: Editio Supraphon, 1984. ISBN 02-008-84.
34. POLEDŇÁK, Ivan. *Hudebně pedagogická invence: Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2005. ISBN 80-7290-229-6.
35. POŠ, Vladimír. *Nová intonace, rytmus, sluchová výchova*. Vyd. 1. Praha: EDIT, 1998.
36. POŠ, Vladimír. *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově: Sborník studií*. Vyd. 1. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1969. ISBN 02-262-69.
37. PRŮCHA, Jan a Soňa KOŤÁTKOVÁ. *Předškolní pedagogika: Učebnice pro střední a vyšší odborné školy*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0495-4.

38. RENOTIÉROVÁ, Marie a Libuše LUDÍKOVÁ. *Speciální pedagogika*. Vyd. 4. Olomouc: Univerzita Palackého, Pedagogická fakulta, 2006. ISBN 80-244-1475-9.
39. RYŠÁNKOVÁ, Dagmar. *Výběr písní pro klavírní improvizaci oboru učitelství mateřských škol*. Vyd. 2. Brno: Masarykova univerzita, 2019. ISBN 978-80-210-5726-5.
40. ŘÍČAN, Pavel. *Cesta životem*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-124-7.
41. SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.
42. SEDLÁK, František. *Základy hudební psychologie*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1990. ISBN 80-04-20587-9.
43. SOBOTKOVÁ, Daniela a Jaroslava DITTRICHOVÁ. *Vývoj a výchova dítěte do dvou let: Psychomotorický vývoj*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing, 2012. ISBN 978-80-247-3304-3.
44. SPOUSTA, V. *Vádémékum*. Vyd. 1. Brno: Akademické nakladatelství, 2009. ISBN 978-80-7204-617-1.
45. TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Vyd. 1. Praha: Hudební fakulta AMU, 1996. ISBN 80-85883-10-4.
46. UHEREK, Milan. *Zpíváme ve sboru*. Vyd. 3. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN 80-04-24785-7.
47. VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-30-80.
48. VÁLEK, Jiří. *Italské hudební názvosloví*. Vyd. 1. Praha: PANTON, 1976. ISBN 35-433-76.
49. VÁŇOVÁ, Hana a Jiří SKOPAL. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Vyd. 3. Praha: Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-3621-4.
50. VISKUPOVÁ, Božena. *Hudba a pohyb*. Vyd. 1. Praha: Editio Supraphon, 1972. ISBN 02-163-72.

51. VISKUPOVÁ, Božena. *Hudebně pohybová rytmika: Taneční výchova dětí*. Vyd. 2. Praha: Česká společnost pro hudební výchovu, 1970.
52. VISKUPOVÁ, Božena. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. ISBN 80-04-19284-X.
53. VISKUPOVÁ, Božena. *Hudebně pohybová výchova a zpěv: Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1989. ISBN 80-04-19284-X.
54. VISKUPOVÁ, Božena. *Hudebně pohybové hry*. Vyd. 1. Praha: Česká obec sokolská, 1997.
55. VISKUPOVÁ, Božena. *Rytmičné etudy*. Vyd. 4. Praha 1: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1975. ISBN 59-350-74.
56. ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Vyd. 4. Praha: Editio Bärenreiter, 2010. ISBN 978-80-86385-33-4.

## Elektronické zdroje

1. Božena Viskupová - život a dílo. In: KODEJŠKA, Miloš. *Média v hudebním vzdělávání /Media in Music Education* [online]. Praha, 2014, 2014 [cit. 2019-07-03]. Dostupné z: <http://www.czechcoordinatoreas.eu/obsah.htm>
2. Catherine Ann Schmid: *Freischaffende Künstlerin* [online]. 2017 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://catherineannschmid.com/wer-bin-ich/>
3. HABRON, John. Rhythm in the asylum: Priscilla Barclay and the development of Dalcroze Eurhythmics as a form of music therapy. In: *Rhythm as Pattern and Variation: Political Social and Artistic Inflections* [online]. London: Goldsmiths, 2016, 23.4, s. 5 [cit. 2020-03-26]. Dostupné z: <http://rhuthmos.eu/IMG/pdf/-9.pdf>
4. HASELBACH, Barbara. Was hat das noch mit Orff-Schulwerk zu tun?: Gedanken zu Bewegung und Tanz in Orff-Schulwerk und Elementarer Musik- und

- Tanzerziehung. In: *Orff Schulwerk Informationen: Tanzen und Darstellen* [online]. 82. Salzburg: Orff-Schulwerk Forum, 2009, s. 11 [cit. 2020-03-26]. Dostupné z: [http://www.orff-schulwerk-forum-salzburg.org/deutsch/orff\\_schulwerk\\_informationen/pdf/Heft\\_Nr\\_82.pdf](http://www.orff-schulwerk-forum-salzburg.org/deutsch/orff_schulwerk_informationen/pdf/Heft_Nr_82.pdf)
5. *Hudební pedagožka Božena Viskupová byla oceněna Medailí MŠMT* [online]. Praha: © 2012 Univerzita Karlova, 2011 [cit. 2020-02-29]. ISSN 1214-5726. Dostupné z: <https://iforum.cuni.cz/IFORUM-10760.html>
  6. In: NOVOTNÁ, Viléma a Iveta HOLÁ. *Hudebně pohybová výchova, Rytmiická gymnastika a Pohybová skladba* [online]. Katedra gymnastiky UK FTVS, 2018 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: [https://ftvs.cuni.cz/FTVS-740-version1-hpv\\_rg\\_ps\\_atvs\\_osp.pdf](https://ftvs.cuni.cz/FTVS-740-version1-hpv_rg_ps_atvs_osp.pdf)
  7. *Léo Delibes: FRENCH COMPOSER* [online]. The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Leo-Delibes>
  8. *Newsletter Michaelmas 2003: Newsletter from the Section for the Arts of Eurythmy, Speech and Music* [online]. Section for the Arts of Eurythmy, Speech and Music - Goetheanum Dornach, 2003 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://srmk.goetheanum.org/fileadmin/srmk/XRBRE/RbE39.pdf>
  9. POLÁČEK, Radek. *Fuchs, Robert* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2016 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictinary&task=record.record\\_detail&id=1004334](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&task=record.record_detail&id=1004334)
  10. WATSON, Derek. *Anton Bruckner: AUSTRIAN COMPOSER* [online]. 2019 [cit. 2020-02-29]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Anton-Bruckner>

## Časopisy (zpravodaje)

1. BERDYCHOVÁ, Jana. Večer hudby, pohybu a slova. *Učitelské noviny*. Praha, 1975.
2. FUSÍKOVÁ, Zdeňka. Eurytmie. *Učitelské noviny*. Kostelec, 1991.
3. HOVORKOVÁ, Kateřina. Narodila se roku 1913, stále pracuje. *Mladá fronta dnes*. Praha, 2010.
4. J. R. Tribuna čtenářů: Vzor estetické výchovy. *Lidové noviny*. Praha 6, 1963.
5. JAKUBCOVÁ, Dana. Hudba a pohyb. *Estetická výchova: Měsíčník pro hudební, výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Slovensko, 1973-74.
6. JAKUBCOVÁ, Dana. *Slovenské učitelské noviny*. Slovensko, 1973.
7. KLAPIL, Pavel. Dalcrozova žákyně o klavírní improvizaci. *Estetická výchova: Měsíčník pro hudební, výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. 1975/76.
8. KODEJŠKA, Miloš. Ocenění (Medaile MŠMT) pro paní Boženu Viskupovou. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní mimoškolní*. Praha: Univerzita Karlova, 2011., ISSN 1210-3683.
9. KODEJŠKA, Miloš. Výjimečné jubileum paní profesorky Boženy Viskupové. *Poradce ředitelky mateřské školy*. 2013, III(2).
10. MIŠURCOVÁ, Věra. Zdařilé představení. *Estetická výchova*. Akademie věd, 1983.
11. MÜLLER, Hedwig. *Tanz und Gymnastik: Mitteilungsblatt des Schweizerischen Berufsverbandes für Tanz und Gymnastik - SBTG*. 1988, (2).
12. *Pedagogika: časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*. Praha: Pedagogický ústav J. A. Komenského ČSAV, 1991, 42(1-5/6). ISSN 0031-3815.
13. PETROVÁ, Marie. Hudba a pohyb jako součást života. *Informační zpravodaj České hudební společnosti*. Praha, 1983.
14. R, D. Zdařilý večer. *Učitelské noviny*. 1977.
15. STŘELÁK, Miroslav. Poznejme se navzájem. *Estetická výchova*. Praha, 1973.

16. VEBER, Petr. Nic nepreferuji, ničeho se nezříkám: S Bohumilem Kulínským nejen o práci pro Multisonic. *Gramorevue*. Praha 6, 1992.
17. VISKUPOVÁ, Božena. Pohybová výchova a hudba: Dvě cesty k hudebnosti mládeže. *Hudba a škola: Novinky z oboru pedagogické a instruktivně přednesové literatury*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
18. VISKUPOVÁ, Božena. Z historie naší hudebně pohybové výchovy. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní mimoškolní*. 1996/97., ISSN 1210-3683.
19. VISKUPOVÁ, Božena. Z historie naší hudebně pohybové výchovy. *Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní mimoškolní*. 1996/97., ISSN 1210-3683.
20. Vizitky oceněných osobností: Božena Viskupová. *Pětka pro vás: Informační měsíčník pro občany Prahy 5*. Praha 1: Strategic consulting, 2014.



## Seznam příloh

### Příloha č. 1 – Rodinná fotografie Dobrackých

Božena Viskupová na snímku uprostřed.



### Příloha č. 2 – Božena Viskupová s manželem



**Příloha č. 3 – Božena Viskupová – studium na konzervatoři**



**Příloha č. 4 – Dalcrozeovské kurzy, Anglie**



**Příloha č. 5 – Vedení metodického semináře z roku 1989**



**Příloha č. 6 – Božena Viskupová s Milošem Kodejškou**

V den ocenění Medailí Jana Amose Komenského pro Boženu Viskupovou.





Příloha č. 7 – Informace pro rodiče

# **INFORMACE PRO RODIČE**

HUDEBNĚ-POHYBOVÁ VÝCHOVA PROF. BOŽENY VISKUPOVÉ

Vážení rodiče,

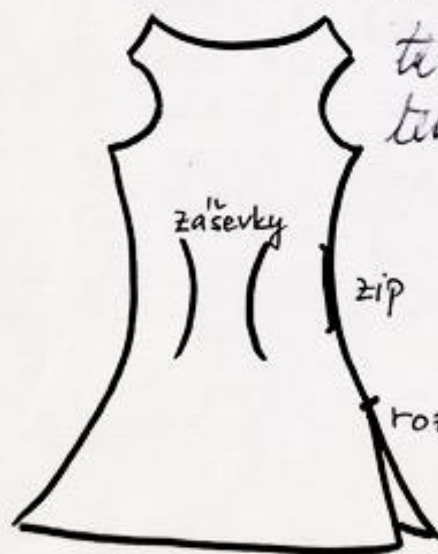
Vaše dítě bylo zařazeno do třídy, která bude absolvovat hodiny hudebně-pohybové výchovy paní profesorky Boženy Viskupové. Na tyto hodiny je potřeba obstarat speciální oblečení.

Kluci: bílé tričko, trenýrky, cvičky

Holčičky: bílá říza, cvičky

Prosíme šikovné maminky, aby svým holčičkám zhotovily jednoduché šatečky na cvičení dle nákresu. Je možné je ušít i ze staršího prostěradla. Délka šatiček je asi do půli stehů.

*Matka dítěte: 2.1998, 2001*



*střední stupeň - 4-5 let  
kvalitní materiál, syntetický  
takový materiál, ne 4  
temperatura cvičení outdoor  
viseo-  
mush  
allegro  
adagio  
komentáře pro dynamiku  
rozporek tance pro větší  
memor  
materiál  
svazami tělní rytmus*

Děkujeme za pochopení.

Vaše  
Škola sborového zpěvu

## Příloha č. 8 – Čtyřruční hra



## **Příloha č. 9 – Okruhy otázek pro polostrukturované rozhovory**

1. Od kterého období se znáte? Pokud od období studia na konzervatoři, tak jaká byla paní Viskupová studentka? Jaká byla společenská a umělecká atmosféra na konzervatoři?
2. Vzpomínáte si na období druhé poloviny 60. let, kdy paní Viskupovou navštívil pan V. Poš, který přijel z Maďarska z konference ISMEI s nápadem informovat učitelskou veřejnost se systémem C. Orffa? Jak mluvila paní Viskupová o C. Orffovi?
3. Jaké již tehdy měla zkušenosti z Londýna s kurzy Dalcrozeho?
4. Měla zájem tyto nové trendy včlenit do své pedagogické práce? Jak se jí to podařilo?
5. I když se přímo nepodílela na vzniku české adaptace Orffovy školy, vzpomínáte si na nějaké události, jak ke vzniku tohoto díla přispěla?
6. Jaká byla ke konci 60. let atmosféra mezi učiteli hudební výchovy v Československu?
7. Domnívala se, že myšlenky C. Orffa a její české adaptace se plně dostaly „pod kůži“ československého učitelstva?
8. Vzpomenete si na nějaké události, jak o nich mluvila Viskupová, jak se na konci 60. let a pak v 70. letech prováděla modernizace hudební výchovy, na některé osobnosti?
9. Domnívám se, že přes velké nasazení pedagogů kolem V. Poše a dalších modernizátorů se všechny záměry nepodařilo naplnit. Myslíte si, že je to mylný názor?
10. Ve kterých věkových skupinách se podařilo nejlépe využít České Orffovy školy?
11. Pomáhal v 60. a 70. letech náš stát s modernizací hudební výchovy podporou učitelů, v organizování seminářů, nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře? Vzpomenete si na její iniciativy v tomto smyslu? Jak se paní Viskupová připravovala na své metodické semináře? Jak je prováděla? Jaké v této oblasti máte informace?
12. Jaký měla názor na stav hudebního vzdělávání všeobecného (ZŠ) a odborného (ZUŠ nebo konzervatoře) v novém tisíciletí?
13. Domnívala se, že se změnilы hodnoty dítěte a nebo je to cílená strategie, jak otupit umělecké citění dnešních dětí a mládeže materiálně zaměřenými programy ovlivňující jejich život? Mohly by myšlenky C. Orffa v tomto ohledu přispět ke změně směřování?
14. Na předškolním vzdělávání a výchově nejvíce záleží, jaký bude příští člověk. Jak se dívala na prvopočátky hudebního rozvoje u dětí prostřednictvím myšlenek C. Orffa?
15. Mohl/a byste uvést tak pět osobností, které stály v onom obrodném procesu zápasu o lepší hudební vzdělávání?

## **Příloha č. 10 – Rozhovor s Milošem Kodejškou**

Miloš Kodejška poznal paní Viskupovou na Orffově institutu v rámci hospitační praxe.

*„Paní Viskupovou znám od roku 1994, kdy jsem ji potkal na týdenní hospitační praxi na Orffově institutu. Pozval mě a několik studentů pan Vladimír Poš, který tam působil. O studiu paní Viskupové na pražské konzervatoři znám vyprávět ji a také pana Vl. Poše. Paní Viskupová hodnotila výuku a taky výchovu studentů na tehdejší pražské konzervatoři jako náročnou a rovněž užitečnou. Profesori byli nároční například v intonaci. Naučili studenty třeba i zapisovat neznámé melodie písní do not a to přímo ze zpěvu. To se také paní Viskupové velmi hodilo při návštěvách kraje kolem Trnavy, odkud pocházel její manžel Pavel, a zapisovala písně z tamního prostředí vesnic a městeček. Byla velmi dobře vzdělaná od profesorů v oblasti vedení sborových těles a hry na klavír. Vzpomínám si na jméno prof. konzervatoře Aima<sup>224</sup>, o kterém mluvila s obdivem. Podle jejích slov byla atmosféra na konzervatoři vysoce umělecká, studenti si byli vědomi, že se vzdělávají na prestižní škole. Byla to vysoká známka společenské a umělecké prestiže.“*

Další otázka směřuje na období druhé poloviny 60. let, kdy paní Viskupovou navštívil pan Poš, který přijel z Maďarska z konference ISMEI s nápadem informovat učitelskou veřejnost o systému C. Orffa.

Jak mluvila paní Viskupová o panu V. Pošovi, popřípadě o C. Orffovi?

*„Paní Viskupová hodnotila pana Vl. Poše vždy jako manažera a mluvčího skupiny lidí, kteří uváděli v praxi systém C. Orffa. Ona v té době učila v Lidové škole umění v Praze a měla velmi dobré pedagogické výstupy s dětmi v oblasti hudebně pohybových činností. Její děti byly skvělé po všech stránkách. Byla náročná, prosazovala pozornost, zaměřenost k cíli a především smysl pro detail provedení každého pohybového úkonu. Říkala, že prioritní není pohyb, který doprovází hudba, ale že hudba je prvotní a dává impulzy pro její pohybové ztvárnění. Aby se tak stalo, je třeba hudebně pohybové prostředky velmi dobře ovládat. Jimi se pak vyjadřují hudební myšlenky.“*

---

<sup>224</sup> Viskupová vystudovala na pražské konzervatoři sborový zpěv u profesora V. B. Aima a zakončila svá studia absolutoriem roku 1940.



Takže se nejednalo pouze o rytmičnost a uplatnění rytmiky v hodinách hudebně pohybové výchovy?

*„Nebylo to jen v rytmickém pohybu. Hudební řeč se spojila s pohybovou řečí a vytvořila krásnou kontinuitu, v němž panoval řád. Každý řád je taky jistota a obsahuje spoustu zautomatizovaných pohybů, se kterými je pak možné tvořit a v této činnosti tak rezonovat s bytostnými osobnostními hodnotami. B. Viskupovou hlavně přesvědčila metodika Dalcroze, kterou načerpala v Anglii. Tuto metodu taky přejal C. Orff a uzpůsobil si ji pro svůj systém. Proto ho nehodnotíme jako metodu, ale jako systém hudebně výchovné práce. Takže, když s těmito myšlenkami přišel Vl. Poš, tak ji to nikterak nepřekvapilo. Ona řadu věcí podvědomě převzala a přizpůsobila myšlenkám C. Orffa. O této osobnosti mluvila vždy s respektem. Vážila si ho.“*

Můžete nám říci něco o zkušenostech Viskupové s kurzy Dalcroze v Londýně?

*„Metodika Dalcrozeho plně rezonovala s jejím pedagogickým myšlením. V Londýně prošla celou touto školou, získala i Dalcrozeho poznatky s působením hudby na děti se specifickými potřebami. Seznámila se tehdy s dalšími propagátory této metodiky. Například Anna Dubská na pražské konzervatoři s touto metodikou pracovala. Tehdy se tomu obecně říkalo rytmika a bylo velmi moderní se touto činností zabývat. Říkala, že se v pokračovatelích Dalcrozeho jeho metodika často redukuje jen na práci s rytmem, ale že autor využívá celé hudební spektrum výrazových prostředků k pohybovému vyjadřování, včetně tvořivosti.“*

Měla zájem tyto nové trendy včlenit do své pedagogické práce? Pokud ano, jak se jí to podařilo?

*„B. Viskupová s těmito trendy srostla a modelovala je v Československu v prostředí Lidových škol umění. Její činnost byla výborná, přinášela velkou radost dětem a respekt od rodičů i umělecké veřejnosti. Například skladatele Aloise Háby, později I. Hurníka, P. Ebena a jistěže Vl. Poše. Ten ji objevil a pozval I. Hurníka na hospitaci k B. Viskupové. Společně připravili scénář instruktážního filmu „Zaostřeno na hudbu“. Jak se jí to podařilo? Otevřela svou dílnu široké veřejnosti. Uskutečňovala vystoupení pro veřejnost,*

*připravila své děti pro vystoupení ve filmu o orffovských snahách renovovat hudební vzdělávání.“*

I když se přímo nepodílela na vzniku české adaptace Orffovy školy, vzpomínáte si na nějaké události, jak ke vzniku tohoto díla přispěla?

*„Podle jejího vyprávění přišel Vl. Poš za ní do výuky hudebně pohybové výchovy na LŠU v Praze 5 a požádal ji, zda by příště mohla ukázat, co děti umí, skladateli I. Hurníkovi. Tak se stalo, že si tito hudebníci uskutečnili násleech a byli nadšeni výsledky dětí a inspiračními podněty B. Viskupové. Požádali ji o nácvik hudebně pohybových etud, které pak včlenili do filmu Zaostřeno na hudbu, který se později ztratil z archivu a v Československé televizi se objevil snad jen jednou. Paní Viskupová se podílela na ověřování účinnosti Orffova hudebního systému v českém školství a to v projektu konaném v Brandýse na Pedagogické fakultě UK.“*

Jaká byla ke konci 60. let atmosféra mezi učiteli hudební výchovy v Československu?

*„Atmosféra byla přijatelná pro rozvoj estetického citění. V hudební výchově to byl především zpěv na základních školách. Předmět HV ještě neobsahoval instrumentální a hudebně pohybovou činnost. Ty se prosadily až v polovině 70. let v nových školských osnovách. V předškolním věku to byl Program pro jesle a mateřské školy, kde byla každá hudební složka precizně analyzována pro různý věkový stupeň a bylo uvedeno velké množství instruktivní literatury.“*

Domnívala se, že myšlenky C. Orffa a její české adaptace se plně dostaly „pod kůži“ československého učitelstva?

*„V tehdejší době, v 70. letech, bylo v kolektivu, kam paní Viskupová patřila, velké nadšení pro modernizaci hudební výchovy. Tou modernizací se myslelo uvádění Orffova hudebního systému do praxe českých a slovenských škol. Nahlas se o tom nemluvalo, protože C. Orff byl z Mnichova, města, ve kterém se uskutečnila koncem třicátých let obrovská křivda na českém a i slovenském lidu ve formě potupné smlouvy iniciované fašistickým Německem a schvalované našimi tehdejšími spojenci. I prezident Beneš musel odvolat mobilizaci pod nátlakem zahraničních „spojenců“. Ta křivda ještě silně rezonovala ve společensko politickém prostoru Československa. Uvádět tyto myšlenky do praxe bylo opatrné*

*přijatelné, až se založil Orffův institut v Salcburku. Paní Viskupová jezdila po městech v celém státu, dokonce i létala na Slovensko, a všude ji přijímali učitelé a děti velmi pozitivně. Stát v 70. letech zajistil celoplošně orffovský instrumentár do většiny mateřských a základních škol v ČSSR. Byly to speciálně vytvořené kufry s rytmickými a melodickými nástroji. Myslím si, že se tento systém zcela „pod kůži“ učitelům nedostal. Byl nedostatek tiskovin a Česká Orffova škola vyšla a dotisky se nedělaly. Jedním z důvodů bylo také to, že Vl. Poš s rodinou emigroval do Rakouska. Materiály emigrantů se v tehdejší Československu dále nerozšiřovaly, netiskly. Ve druhé polovině 70. let byla včleněna hudebně instrumentální a hudebně pohybová složka do povinného všeobecně vzdělávacího předmětu hudební výchova. Takže z tohoto pohledu rozvoj instrumentálních činností byl, ale lidí jako B. Viskupová bylo málo.“*

Vzpomenete si na nějaké události, jak o nich mluvila paní Viskupová, jak se na konci 60. let a pak v 70. letech prováděla modernizace hudební výchovy, na některé osobnosti?

*„Paní Viskupová vyprávěla, jak navštěvovala různá města a v nevytopených tělocvičnách pracovala nejenom s dětmi, ale také s učiteli hudební výchovy z LŠU a ze základních škol. Pracovala i s řádovými sestrami. Vozila si s sebou ponorný vaříč a dělala si čaj pro zahřátí. Byla velmi nadšená tou prací. Všude ji velmi vítali, oceňovali. Přejímali její tanečky, hudebně pohybové etudy. Výborně hrála na klavír, improvizovala ke cvičením. Jezdila s Petrem Jistelem z Ústí nad L., který působil na Pedagogické fakultě a musel z ní odejít kvůli politickým postojům v roce 1968. Jezdil s ní i Pavel Jurkovič, který byl rovněž velmi oblíbený a do období své emigrace také Vladimír Poš. Existovaly modernizační kurzy ve Znojmě, rovněž taky v Ústí nad L. a v Chomutově, kam tito propagátoři orffovských myšlenek zajížděli. Vzpomínám si taky na Mikuláše Popoviče, který*  
*působil do konce svého života do devadesátých let na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem. Velký význam pro modernizační snahy měla i např. Libuše Kurková, která rovněž na Orffově institutu v Salcburku studovala a později velmi spolupracovala hudebně např. s Petrem Ebenem nebo skladatelem Z. Šestákem.“*

Domnívám se, že přes velké nasazení pedagogů kolem V. Poše a dalších modernizátorů se všechny záměry nepodařilo naplnit. Myslíte si, že je to mylný názor?

*„Nepodařilo se naplnit všechny záměry, ale je jisté, že hudební výchova se stala zajímavější, oblíbenější pro děti ve školách. Tato myšlenka, původně od Vladimíra Poše, zarezonovala celým hudebně výchovným systémem a rezonuje dodnes. Tak si myslím, že velmi obohatila hudební výchovu a hudební kulturu v Československu. Z tohoto hlediska si myslím, že je to částečně mylný názor. Vedoucí katedry HV na PedF UK doc. František Sedlák tuto myšlenku podporoval. Podporovala ji také Česká hudební společnost a Československá společnost pro hudební výchovu.“*

Ve kterých věkových skupinách se podařilo podle Vás nejlépe využít České Orffovy školy?

*„Tak jednoznačně to bylo v předškolním věku a v mladším školním věku. Kdyby vycházela další vydání České Orffovy školy I. díl, kdyby byli studenti více tlačeni k modernizačním snahám prezentovaným nejprve Vl. Pošem a později např. B. Viskupovou, Věrou Mišurcovou, Libuší Kurkovou, tak by se podařilo více ovlivnit děti v tomto i v pozdějším věkovém období.“*

Zřejmě zde narážíte na snahy státu. Pomáhal v 60. a 70. letech náš stát s modernizací hudební výchovy podporou učitelů, v organizování seminářů, nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře? Vzpomenete si na její iniciativy v tomto smyslu? Jak se paní Viskupová připravovala na své metodické semináře? Jak je prováděla? Jaké v této oblasti máte informace?

*„Stát pomáhal s modernizací hudební výchovy. Uskutečňovaly se metodické dny pro učitelstvo ze ZDŠ a LŠU, nakupovaly se kufry s označením Rytmika 1 a Rytmika 2. Stát zavedl ve druhé polovině 70. let instrumentální složku do jednotné československé vzdělávací soustavy (společně s hudebně pohybovou složkou). Členům týmů, které vzdělávali učitele, proplácel cestovné, letenky, diety. Všechno ovšem velmi skromně. S nadšením a do jisté míry s prací zadarmo se v té době prostě počítalo jako samozřejmostí (podobné byly třeba tzv. Akce Z, tedy zadarmo). Paní Viskupová byla vždy perfektně připravena na tyto semináře. Psala si o nich záznamy, které jsou živou studnicí tehdejších názorů a atmosféry učitelské veřejnosti.“*

Vzpomenete si, jaký měla názor na stav hudebního vzdělávání všeobecného (ZŠ) a odborného (ZUŠ nebo konzervatoře) v novém tisíciletí?

*„Můj názor je takový, že prožíváme velký úpadek mravních, společenských, národních, vzdělanostních a kulturně uměleckých hodnot. Příčinou jsou technoekonomický mamonismus, zdivočelé formy kapitalizace všeho, co se dá koupit a prodat, velká korupce spojená s krádežemi (tunelováním), ztráta identity způsobená individualismem, malá znalost, nedostatečně rozvinutá úcta k nehmotné a hmotné národní a světové kultuře a jiné. Akcelerace moderních sdělovacích technologií dnes fascinuje děti a mládež. Podprahové stimulatory často negativně ovlivňují vkus a smysl pro krásu, obecné lidské hodnoty. Často jsme svědky vulgarity a různých forem primitivismů. V českých školách poklesla úroveň vzdělanosti. Důvod není jeden a není jen resortní. V každém ohledu je tedy nutná revize a hledání všech prostředků, které vedou od individualismu k souručenství. Tedy je podle mého názoru třeba posílit odpovědnost a tvorbu společenského řádu, který by byl založen na přirozeném poměru mezi právy a povinnostmi všech lidí. Je nutné vzkřísit mravní kulturu a posílit tradiční hodnoty, odpovědnost k příštím generacím, mezigenerační toleranci aj. Bez nich jsou naše děti jako suché listí pohybující se z místa na místo a jeho údělem je zmar. Posuzování hudebního všeobecného a odborného vzdělávání je nutné činit v závislosti na celospolečenských axiologických kvalitách a jejich projevech. To jsou výzvy nejenom pro hudební vzdělávání v novém tisíciletí. Je to předmět mnoha aktuálních sporů, které se v dnešní tekuté době nesou oficiálním i alternativním sdělovacím prostorem. V každém lidském odvětví potřebujeme naléhavě velké osobnosti. Takové, jakými byla např. B. Viskupová, která s nadhledem dokázala posoudit mnoho společenských proměn od dob Rakousko-Uherska po současnost a vyhledat vždy podstatu a její směřování, ve kterém má lidská práce a úsilí smysl. Já se s tím ztotožňuji, neboť to jsou indikátory společenské pravdy, krásy a dobra.“*

Domnívala se, že se změnily hodnoty dítěte anebo je to cílená strategie, jak otupit umělecké cítění dnešních dětí a mládeže materiálně zaměřenými programy ovlivňujícími jejich život?

*„B. Viskupová měla kritické názory na výchovně vzdělávací strategii. Mluvila vždy o konkrétních případech. Divila se například, jak je možné, že se na Pedagogickou fakultu přihlásí do učitelství pro mateřské školy nebo základní školy zájemkyně, která neprošla*

*hudebním vzděláváním. Uvědomovala si, že je obrovská práce takového člověka naučit hudbě v období 18 let. Mluvila o materiálu, které vstupuje do psychiky člověka jako negativní hodnota, ale o hlubší politické souvislosti se nezajímala. Chtěla vždy konkrétně něco pozitivního dělat v tom, čím byla disponována. Tou oblastí byla hudba a pohyb v pedagogickém slova smyslu.“*

Mohly by myšlenky C. Orffa v tomto ohledu přispět ke změně směřování?

*„Myšlenky C. Orffa určitě mohou přispět k obrodě, stejně jako všechny iniciativy, které jsou oproštěny od individualismu. Při souhře je třeba naslouchat, dávat impulzy, na které ostatní reagují, podřizovat se interpretační myšlence druhého člověka. Souhra má velmi pozitivní vliv na vnější i vnitřní harmonii. Soulad, nebo nesoulad vnějších a vnitřních činitelů jsou příčinami pozitivních nebo negativních tendencí v lidském vývoji. Orffovy myšlenky vedou k radosti ze souhry, dávají výše uvedené hodnoty, potlačují nehodnoty. Vedou k radosti. Tato hodnota je i jednou ze základních na Orffově institutu v Salcburku. Z karteziánského úhlu pohledu to nemůžeme dokázat. Přesto však Orffův systém tu moc má. Kdo dělá muziku, rozdává radost.“*

Na předškolním vzdělávání a výchově nejvíce záleží, jaký bude příští člověk. Jak se dívala na prvopočátky hudebního rozvoje u dětí prostřednictvím myšlenek C. Orffa?

*„Božena Viskupová velmi akcentovala předškolní a mladší školní věk z hlediska výchovy a vzdělání, taky volných vlastností a rozvoje pozornosti. Nechtěla dávat dětem náročné úkoly, které jsou uváděny někdy v České Orffově škole. Všechno si několikrát prověřovala a pilovala. Zastávala názor, že více znamená méně. Důležité je, aby děti pochopily principy a začaly si naslouchat, uvědomily si sounáležitost hudby a pohybu a začaly vnímat vštěpované hodnoty. Naučily se rozumět hudební řeči, která podněcuje pohybové projevy. Začaly si uvědomovat zákonitosti a odpovědnost individua v kolektivu. V tom spočívá velmi výrazný výchovný moment.“*

Mohl byste uvést tak alespoň pět osobností, které stály v onom obrodném procesu zápasu o lepší hudební vzdělávání?

*„Vladimír Poš, Božena Viskupová, Libuše Kurková, Věra Mišurcová, Petr Jistel, Pavel Jurkovič, Mikuláš Popovič, Ilja Hurník, Petr Eben, František Sedlák, docent Ladislav*

*Daniel s manželkou, František Lýsek, Jan Budík, Vladimír Fedor, Jan Hanuš, Vladimír Kovařík, Vladimír Kobrle, František Kratochvíl, Jiří Zezula, Ladislav Burlas, Tibor Sedlický a další osobnosti z Československa. “*

Děkuji Vám za rozhovor.

## **Příloha č. 11 – Rozhovor s Miladou Vojčickou**

Boženu Viskupovou znala Vojčická od své první třídy na základní škole. Tehdy jako sedmiletá navštěvovala stejnou školní instituci. Roku 1980 se ale tehdy se svým bývalým mužem a synem Ondřejem rozhodli emigrovat do Švýcarska. Politická situace byla pro ně příliš tíživá.

*„Po emigraci jsme měli společný kontakt a jednou mě zde dokonce navštívila,“* vzpomíná Vojčická.

*„Bylo mi sedm let, když mě moji rodiče přihlásili do rytmiky v Praze u paní Viskupové.“* Vzhledem k tomu, že rodiče Vojčické nebydleli v Praze, nýbrž ve Slapech (40 km od Prahy), bylo velice náročné dojíždět dvakrát týdně do Prahy na vyučovací hodiny hudebně pohybové výchovy. Přesto na tyto hodiny vzpomíná Vojčická následovně: *„Na vyčování do Prahy jsem jezdila moc ráda.“* Druhá otázka byla zaměřena na vzpomínky týkající se návštěvy Vladimíra Poše a systému Carla Orffa.

*„Byla jsem v této době dítě, vím, že s V. Pošem pracovala a vznikl dokumentární film s ním, Viskupovou a I. Hurníkem: „Zaostřeno na hudbu“. Vysílal se v televizi, metoda byla podle C. Orffa zpracována. Viskupová se o C. Orffovi vyjadřovala s respektem a určitou úctou.“* Dle dochovaných osobních spisů a ze soukromých poznámek Viskupové je patrné, že o Dalcrozovské pedagogice se zmiňovala velmi často a primárně v superlativech.

*„Co se týče pedagogiky Dalcroze, hovořila o ní, myslím, že to byla víceméně také náplň její výuky.“* Ve kterých věkových skupinách se podle Vás podařilo nejlépe využít České Orffovy školy?

*„Dle mého názoru to byly dětské věkové skupiny od 5 do 6 let – ale byly zde také děti až do 18 let věku.“* Myšlenky Carla Orffa a její české adaptace měly za cíl dostat se tzv. pod kůži československého učitelstva. Myslíte si, že se toto podařilo?

*„Myslím si, že ano. I díky Viskupové. Ona se opravdu velmi intenzivně a stále o toto snažila.“*

Další otázka se týkala období mezi 60.-70. lety, kdy došlo k modernizaci hudební výchovy. Zajímalo mě, zda si paní Vojčická vzpomíná na nějaké konkrétní osobnosti, které se o to zasloužily.



*„V 70. letech jsem s p. Viskupovou jezdila často jako demonstrátorka po různých víkendových seminářích a o letních prázdninách to byl často první týden Chebu pro učitele, hodně pro mateřské školy učitele, ale nejenom. Jména Dr. Daniel a jeho žena - oba učili flétnu, Dr. Jistel, P. Jurkovič, Dr. Střelák. To byli lidé, se kterými se vyučovalo v Chebu po několik let.“*

Všechny tyto osobnosti, které jste nyní zmínila, neodmyslitelně patří k novátorům a propagátorům nového směru - moderního pojetí hudebně pohybové výchovy. I přes toto úsilí a snahu, nejen výše zmíněných osobností, ale třeba také V. Poše, se ovšem všechny záměry nepodařilo naplnit. Nebo máte jiný názor?

*„Ano, je to tak, myšlenka modernizace, integrace v hudební výuce se nedokázala plně prosadit.“*

Jak si toto vysvětlujete? Je to chyba na straně státu? Nebo pomáhal v 60. a 70. letech náš stát s modernizací hudební výchovy podporou učitelů, v organizování seminářů, nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře? Vzpomenete si na její iniciativy v tomto smyslu? Jak se Viskupová připravovala na své metodické semináře? Jak je prováděla? Jaké v této oblasti máte informace?

*„V 70. letech se stát o Orffovy instrumenty - jejich pořizování moc nestaral - byla to do určité míry ještě „novinka“. Viskupová často na své náklady v zahraničí kupovala sama nástroje, které pak v Praze s dětmi ve výuce zahrnovala. Na své metodické semináře se Viskupová připravovala velice precizně!!!“*

Jaký měla názor na stav hudebního vzdělávání všeobecného (ZŠ) a odborného (ZUŠ nebo konzervatoře) v novém tisíciletí?

Domnívala se, že se změnilы hodnoty dítěte a nebo je to cílená strategie, jak otupit umělecké citění dnešních dětí a mládeže materiálně zaměřenými programy ovlivňujícími jejich život? Mohly by myšlenky C. Orffa v tomto ohledu přispět ke změně směřování?

*„Velice kritický, často byla zklamaná, že se pokrok děje pomalu či stagnuje. Přímých nástupců neměla mnoho. Hodně mladých studentek po úspěšném studiu opouští pedagogiku, často z výdělečných důvodů... Domnívám se, že vývin celé společnosti se*

*velice změnil, v každém případě pedagogické vedení a praxe C. Orffa je možné integrovat ve výuce na ZŠ i na mateřských školách i dále.“*

Dokázala byste si vzpomenout, jak se dívala na prvopočátky hudebního rozvoje u dětí prostřednictvím myšlenek C. Orffa?

*„Zde je zdůrazněna důležitost koordinace pohybové citění pro hudbu, rychlost, fantazie spojující pohyb, hudbu, téma. To bylo vždy v hodinách Viskupové důležité.“*

Mohla byste uvést tak pět osobností, které stály v onom obrodném procesu zápasu o lepší hudební vzdělávání?

*„V. Poš, Dr. Daniel, Dr. Střelák, Dr. Jistel, P. Jurkovič.“*

Poslední otázka je osobnějšího rázu a je zcela na Vás, zda na ni budete chtít odpovědět, či nikoli. Jaké osobní vlastnosti byste o Viskupové zdůraznila? Jaká byla její práce?

*„Vaše osobní otázka - dotaz: práce Viskupové byla velice cílevědomá, pedagogická, didaktická, oboje na vysoké - profesionální úrovni. I náročnost a zodpovědnost. Dávala ji dál i ji očekávala ve své výuce.“*

Velmi Vám děkuji za rozhovor.

## **Příloha č. 12 – Rozhovor se Zuzanou Minářovou**

Na přání paní Zuzany Minářové jsem se striktně nedržela otázek, které zazněly v předešlých rozhovorech, ale ponechaly jsme rozhovor volně plynout. Paní Minářová odůvodila své přání nedostatečnou erudovaností v oboru.

Jak dlouho jste znala paní Viskupovou, kde jste se, prosím, seznámily?

*„S paní profesorkou Viskupovou mě váže dlouholetá známost, později pak přátelství. Jak to všechno začalo? Já jsem začala chodit k paní profesorce do Lidové školy umění na Popelce, do hudebně pohybové výchovy, alias Rytmičky, ve školním roce 1970/71, to mi bylo osm let. A vychodila jsem tam vlastně celý první i druhý cyklus. Ten druhý cyklus, třetí ročník, skončil 1979/80. To už jsem maturovala a úplně si přesně nepamatuju, ale začátek byl určitě Taneční oddělení na Popelce. Potom si pamatuji, že jsem chodila do ulice Duškova 7, což je dnes Vysoká škola zdravotnická, a teď nevím, jestli se muselo to taneční oddělení odstěhovat z LŠÚ na Popelce nebo jestli už to bylo něco jiného, to už si nepamatuji. Ale chodila jsem k ní v podstatě teda nějakých dvanáct let do Rytmičky a bylo to úžasné období, nikdy na to nezapomenu, potom se naše cesty rozešly.“*

Co způsobilo vaši odluku?

*„Potom to bylo takové kuriózní, protože ona bydlí v Lidické ulici a já bydlím v Holečkově, což je docela blízko. Mně se narodila dcera v roce 1992 a já jsem na paní profesorku hodně vzpomínala. To mohly být dceři takové čtyři roky, tedy rok 1996, šla jsem s dcerou a paní profesorku jsem potkala.“*

Takže šťastnou náhodou vznikl opětovný kontakt s paní Viskupovou?

*„Ano. A to mě překvapilo, protože jsem netušila, jestli vůbec ještě žije. Takže slovo dalo slovo, paní profesorka poskytovala soukromé hodiny, já jsem se zeptala, paní profesorka souhlasila a moje dcera začala k paní profesorce chodit na Orffovské nástroje. Poté plynule Orffovské nástroje přešly do hodin klavíru, což jsem chtěla, aby moje dcera hrála na klavír. Chodila k paní profesorce na klavír takových dvanáct let. Pak, jak byla v takových těch obtížných letech, tak ji to přestalo bavit a řekla, že teda už chodit nebude. Ale já jsem pojala myšlenku, protože jsem chodila zároveň do LŠU na Popelce na klavír,*

*a na nauku a strašně mě to nebavilo, jestli by se mi třeba ty znalosti nemohly vrátit. Takže dcera přestala chodit na klavír a začala jsem chodit na klavír já. “*

Ve snaze udržet dceru u klavíru jste tedy převzala pomyslnou „štafetu“ a začala jste znovu docházet na hodiny klavíru? A pořád se stejným nadšením?

*„Musím říct, že se mi to docela všechno v tom mozku obnovilo, takže jsem začala hrát. A došlo to tak daleko, že jsme měly s paní profesorkou úžasná nedělní odpoledne, nedělní společenská odpoledne, kdy jsem přišla, daly jsme si čaj a společensky jsme povídaly. Potom jsme se odebraly ke klavíru a hrály jsme hodinu i dvě čtyřručně na klavír. Musím říct, že mě to neskutečně nabíjelo. “*

Jaká byla paní Viskupová pedagožka z vašeho pohledu?

*„Já jsem čerpala energii z paní profesorky. To jí bylo kolem devadesáti let. Byl to pro mě obrovský přínos. Paní profesorka hodně povídala, bohužel tenkrát mě nenapadlo to třeba nahrávat na diktafon. Hodně jsme se sblížily, já jsem ji třeba i doprovázela nebo dělala demonstrátorku na Pedagogické fakultě, kde učila. Víceméně byla na mě tak trošku zvyklá, takže nemůžu říct, že jsme byly asi přítelkyně, to vzhledem k tomu věkovému rozdílu ani nejde, ale byly jsme si velmi blízké. Já nejsem žádnéj moc velkéj hráč, ale měly jsme nějaké skladby čtyřruční, to měla ona ještě z dětství noty. Já jsem to dotáhla, musím se pochválit, dotáhly jsme to na čtyřruční Slovanské tance. Ona hrála vždycky ten těžší part samozřejmě, ale mě to moc bavilo. A musím říct, že paní profesorka tak do té stovky byla úplně v pohodě. Po té stovce už se začala trošku horšit, už to nebylo ono. “*

Dalo by se říct, že vás to tak trošičku zase přivedlo zpátky k tomu klavíru, že ona byla vlastně tou inspirací pro vás, že jste se zase vrátila zpátky?

*„Určitě jsem se vrátila, ale bohužel, když odešla, tak od té doby nejsem k tomu klavíru schopna sednout. Mně se to všechno vybaví zpátky... “*

Zmiňovala jste víkendová setkání s rodiči ve formě setkání. Můžete nám je více přiblížit? Jak probíhala? Kdo všechno zde byl přítomen?

*„...na konci školního roku pořádala přehrávku, kdy přišli rodiče a všechny ty děti sem k ní domů. Vedle byl klavír, na ten divan si sedli rodiče a my jsme čekali tady jako žáci a od těch nejmladších prostě hráli přehrávku, aby ti rodiče viděli, jaký jsme udělali pokrok.*

*První bylo to společenství. To si myslím, že je dobře, že musí být i pro ty žáky i pro ty rodiče nějaké ukončení toho školního roku, nějaké vyzvednutí toho, co udělali. Nevím, jestli mi rozumíte, ale je to potřeba ocenit. Ty děti potřebují zakončení toho roku.“*

Chápu to správně, že si tato setkání všichni spíše užívali a byli vedeni v přátelském duchu sloužící jako motivace pro žáky a určitý druh satisfakce pro rodiče?

*„Určitě. Ty děti potřebují ocenění té své práce, takže potřebují to vysvědčení a potřebují se sejít, aby se to jen nějak nerozplynulo. Potřebují takovéto zakončení. Já to třeba úplně nešťastně přirovnám, ale třeba když někdo umře, tak je potřeba ten pohřeb, aby se to uzavřelo psychicky pro ty pozůstalé.“*

Co třeba paní Viskupovou ovlivnilo v její profesi? O jejím soukromí toho vím málo. Ona si moc nenechala vstupovat do svého soukromí. Proto ani já nejsem schopna do toho proniknout. Napadlo mě, že byste mohla říci něco v souvislosti s její osobou. Co bylo třeba zvláštní, co vás zaujalo nebo čím se odlišovala? Něco o tom, jakou vy na ni máte vzpomínku. Když Vám někdo řekne jméno Božena Viskupová, tak co by se Vám vybavilo?

*„Nevím, jak to vyzní, jak to kdo pochopí, ale ona pro mě byla „dáma první republiky“. Měla velké charisma a velmi nenápadně z ní sálalo sebevědomí, že přišla osobnost. Ona pro to nic nedělala. Neměla ani touhu se sebeprosazovat. „Teď jsem přišla já, všichni koukejte!“, to ne. Z ní to přirozeně vyzařovalo. Naprosto stoprocentní odborník v těch svých věcech. Ona zase naproti tomu vůbec nerozuměla technice, pro ni byl problém mobilní telefon. Ale v tom svém oboru byla stoprocentní špička, možná dvěstěprocentní. No a přirozeně to z ní vyzařovalo. I na těch kurzech, tam prostě přišla a (...)“*

Účastnila jste se někdy nějakého semináře nebo koncertu? Jak se Vám líbil a co Vám to přineslo?

*„Já jsem k ní ráda chodila na hodiny jako dítě a odtud mi zůstaly vzpomínky na celý život. Ty hodiny byly přísně strukturované. Ona věděla, kam chce ty děti dovést nenásilnou formou. Ona prostě dělala z přirozených věcí a jenom modelovala, a tak trošku učesávala ten pohyb, aby byl přirozený a estetický. Ona neučila žádné nepřirozené pohyby. Neměla*

*moc ráda balet, byla přísný zastánce přirozeného pohybu. Začala hrát a nechala děti, aby se pohybovaly, aby běžaly, jak chtějí, a potom to jenom kultivovala. “*

Narážíte zde na téma improvizovaného pohybu. Ten ale mohl být svým způsobem „řízen“. Nevzpomenete si na nějaké detaily z těchto hodin?

*„Ona byla svým způsobem přísná, ale měla přirozenou autoritu. Já si pamatuju, když jsem byla malá, tak buď hrála sama nebo měla korepetitora, ale přísně chtěla, aby byla živá hudba, ne žádná reprodukováná. Ona si sedla k tomu klavíru a vím, že když začala ta hodina, tak si jen sedla a začala hrát a ty děti se utišily samy, protože slyšely tu hudbu. A když už jsme moc třeba povídali, tak zaklepala na ten klavír a říkala: „Tak dívky, dívky!“ a hned bylo ticho. Nemusela zvyšovat hlas, ona prostě měla tu přirozenou autoritu. A ona je vedla takovým způsobem, že prostě ty děti to bavilo a přirozeně se rozvíjely a chtěly tančit. Hodina byla čtyřicet pět minut a my jsme nechtěli domů, protože to strašně rychle uteklo. A měla strukturovanou tu hodinu a věděla, co chce s těma dětma probrat a věděla, kam je chce dovést. Takže ta hodina začínala vždycky pohybem. Nejdřív se pohybovalo po sále a ona hrála rytmy a my jsme museli poznat, jestli je to krok, poskok nebo běh. Měli jsme teda reagovat pohybem, proto je to Hudba a pohyb. Hudba, jak ji vyvolá přirozený pohyb v těch dětech. Takže to bylo tohle. Potom jsme měli tzv. diagonály, kdy jsme chodili po diagonálách a zkoušeli jsme různé prvky. Třeba když bylo v nějakém vystoupení, byl tam třeba nějaký skok nebo nějaké taneční prvky, tak jsme vždycky jedna za druhou běžaly po té diagonále. Nevycházela z baletu, ale z toho přirozeného, že nám neříkala, co a jak. Nikdy nám nepředcvičovala. Vlastně jenom někdy. Ona měla takové pantofle na takovém nízkém podpatku, vypadaly jako saténové, takové jako lodičky. My jsme byli na boso, protože chtěla, abychom chodili s propnutýma nohama a s propnutýma špičkama. Ona jenom někdy, to si pamatuju, si sundala tu botu a něco nám ukázala. Jinak ne, jinak nepředcvičovala. Vůbec. Spíše jsme to dotahovali. “*

Nevyužívala nějaké hudební nástroje? Třeba Orffovské nástroje ve svých hodinách hudebně pohybové výchovy?

*„Když jsme byli hodně malí, tak jsme měli Orffovské nástroje, každá hrála na něco jiného. Také jsme měli třeba notový zápis. To je v té knížce Hudba a pohyb, v tom prvním vydání z roku 1972, tam jsem já na fotce. To mi bylo možná těch 6 roků. A potom jsme měli třeba*

*nácvik, když se blížilo to představení, tak část hodiny byla nácvik toho tanečního vystoupení a k tomu měla teda magnetofon, protože ta skladba byla prostě na magnetofonu, a to jsme teda nacvičovali. V závěru hodiny byla většinou úplná improvizace, kdy vždycky hrála a říkala, ať si děláme, co chceme. Tančete si, co vám ta hudba říká, to dělejte v tom sále. A vím, že když byly Vánoce, tak jsme dostali svíčky a tančili jsme se svíčkou. To bylo opravdu nádherné.“*

Vzpomněla byste si, na co kladla paní Viskupová největší důraz v hodinách hudebně pohybové výchovy?

*„Měla teda důraz opravdu na estetiku. Museli jsme mít všechny jednotné oblečení. Paní profesorka tomu říkala říza. My jsme měli černé ustřižené punčocháče, byli jsme na boso a měli jsme tyhle řízy. Takže byly volné paže, důsledně říkala paže, a bylo to tak, aby to nebránilo pohybu. Měli jsme to asi takhle dlouhé<sup>225</sup>. Každý ročník měl jinou barvu. Úplně malé děti měly trikoty, jenom takové body, vzadu to mělo zip na zádech. Od určitého ročníku jsme měli ty řízy a ty měla paní profesorka tady a vždycky nám je dávala na školní rok. Je možné, že to šili rodiče. To podtrhovalo ten pohyb. Prostě muselo to být estetické ze všech úhlů.“*

Zнала jste paní Viskupovou jak po stránce pracovní, tak jste také nahlédla do jejího soukromého života. Byla zde nějaká diametrální odlišnost mezi paní profesorkou Viskupovou, uznávanou dámou znalou svého oboru a paní Boženkou, která ráda pořádala soukromé večery pro své přátele?

*„Za všech okolností to byla dáma a estetická dáma. Nikdy jsem ji neslyšela zvýšit hlas, natož použít nějaké nesprávné slovo. Vždycky si zachovala dekárum, ale bylo to v ní. Nebyla to žádná póza, byla to její přirozenost. Když teda ji opravdu někdo namíchnul, tak dala najevo, že ji to našťvalo a třeba to i řekla, ale zase graziézním způsobem. Jako třeba poznáte, já jsem měla kamarádku a dostali jsme nějaké lístky na nějaký koncert a tam to uváděla hraběnka Nosticová. A kamarádka říkala, byla jsem na tom koncertě a když vešla, tak okamžitě všichni poznali, že je to paní hraběnka. Když paní profesorka někam šla, okamžitě bylo vidět, že je to osobnost a do hudebního světa. To jste prostě poznala na první pohled. Ale bylo to v ní, ona taková byla. Nebyla to póza.“*

---

<sup>225</sup> Ukazuje délku po kolena.

Kdo si myslíte, že ji v té její práci v jejím profesionálním okruhu inspiroval? Kdo byl její duší? Kdo pomáhal šířit její myšlenky?

*„Já jsem o tom přemýšlela, ale já o tom moc nevím. Ona byla tenhle ročník a já jsem byla jiný. Já si nejsem jistá, ale myslím, že hodně věcí vzešlo z ní. A z toho, co nastudovala z Dalcroze. Pak vím, že chodila na Rytmiku k Jarmile Jeřábkové do Metra. Z toho určitě vycházela, ale ona si potom šla svojí cestou. Vždycky říkala, že vychází z Dalcroze a ještě z někoho, ale to si teď nevzpomínám. Ona byla taková ojedinělá vůbec v pojetí tanečním a v pojetí hudebně pohybové výchovy, protože vycházela z toho přirozeného pohybu. Vycházelo to z těch dětí.“*

O co si myslíte, že obohatila předmět hudebně pohybová výchova? Ten předmět se samozřejmě nějak vyvíjel. Co si myslíte, že tam byl takový největší zlomový prvek, který přinesla možná i ze zahraničí? Protože víme, že měla možnost vycestovat do Švýcarska nebo do Anglie.

*„Tohle se mně obtížně povídá, protože já už jsem znala jenom to její pojetí. Já jsem vlastně jinou hudebně pohybovou výchovu neznala. Takže na to Vám asi bohužel neodpovím. Ale zase jenom ten její specifický styl, který vycházel z přirozeného pohybu. A co já vím, tak takoví ti ostatní, ty měli prostě úplně jiný přístup. Třeba naučili nějaké tanečky, pustili k tomu hudbu z magnetofonu a řekli: „Teď budete dělat na tenhle takt tohle, na tenhle tohle!“ Ona taky měla choreografii, ale nějak k tomu přivedla ty děti jinak.*

Vy jste říkala, že ona hodně dávala apel na tu improvizaci. Jí se opravdu líbilo nechat ty děti vyjádřit svoji vlastní individualitu. Mohu to takto chápat?

*„Určitě.“*

Obě jsme se shodly na tom, že vlastně není nějaký její pokračovatel, že nemůžeme říci o nikom, že on je ten její následovník. Čím si to tak vysvětlujete? Že není žádný přímý pokračovatel? Já znám třeba Lenku Pospíšilovou, která dělá výborně hudebně pohybovou výchovu. Je jich spousta dalších, ale nevím přesně, zda si berou inspiraci z hodin nebo ze seminářů nebo z Dalcroze, který byl inspirací pro paní profesorku Viskupovou.

*„Já si myslím, že ona měla řadu žáček a vyškolila neuvěřitelné množství pedagogů, hlavně učitelů mateřské školy. Já si pamatuji, že velkým limitem je to, že nikdo to nedělá tím*



*stylem, jakým to dělala paní profesorka, že už nejsou ti klavíristé. Už nejsou tak dobré klavíristky, které by byly vystudované a které by uměly improvizovat. Pokud ona neměla korepetitora, tak hrála a koukala na nás, jestli to děláme dobře. Ona prostě sedla a improvizovala neuvěřitelné věci. Já bych se to chtěla naučit, což už se nenaučím, ale ona to měla v sobě. Takže bych řekla, že dneska za prvé už se tomu nevěnují, není to v nich tak, jako to bylo v ní, její nádoba a za druhé už nejsou klavíristé. A taky se změnila doba. Když byla ona, tak to byla ve všech směrech taková jednotnost v metodikách a všichni se učili to samé. Ted' se to hodně rozpadlo a každý si může učit, co chce a každý si myslí, že on bude dělat hudebně pohybovou výchovu nebo rytmiku, každý do toho dá to svoje, to je v pořádku, ale z tohoto nikdo nevychází, protože je to pro ně obtížné. Já si myslím, že taková osobnost, která by to vystudovala a věnovala se tomu od choreografie přes ty články a přes to všechno, protože ona žila jenom tím, neměla děti, a měla na to velký talent, že taková osobnost už není.“*

Přitom naše doba 21. století nabízí tolik nepřeborných možností a není zde ani omezení vycestovat do zahraničí a nechat se inspirovat jinými profesionály ve svém oboru.

*„Dneska k tomu nejsou podmínky. Myslím, že nikdo se tomu už tak nechce věnovat a nikdo nemá čas v dnešní uspěchané době. Ale hodně je to o tom klavíru, protože paní profesorka říkala, že by měla ta pedagožka umět hrát na klavír. A že učitelky hudebně pohybové výchovy by měly umět hrát na klavír a měly by hrát těm dětem! A ne pouštět z magnetofonu. Měly by mít hudební vzdělání. Na to už taky není tolik času. Já třeba nevím, na kolik se na Pedagogické fakultě na oboru hudebně pohybová výchova nebo učitelství pro mateřské školy učí klavír. A také, na kolik se dává důraz na to, aby ty učitelky alespoň něco uměly zahrát. Nebo alespoň melodii a trošku doprovod nebo improvizaci. No a ona navíc, jak byla na lidové škole umění, tak ona vlastně od těch nejmenších let byla přípravka, pak byl první cyklus, tam bylo myslím sedm ročníků, pak druhý cyklus, tam byly tři ročníky, takže ona měla možnost na ty děti působit jedenáct let, pokud absolvovaly tohle všechno. A když začala s těma malýma dětma, tak každý ročník přidávala a na konci toho druhého cyklu to byly hotové osobnosti, které prošly celým tím pohybovým vývojem a věnovaly se tomu ty děti tu dlouhou dobu.“*

V téhle době mi také hodně přijde, že ty děti často mění kantory, takže ony nemají vlastně šanci. Než si zvyknou na ten jiný systém výuky, tak zase změní kantora, jdou zase někam jinam...

*„Já bych řekla, že je to v lidech i v době. Pedagogové prostě nevydrží. Ona se tomu věnovala soustavně celý život. Ty učitelé nevydrží jednak na tom místě a ani třeba ty děti nebo rodiče. Ted' je takových podnětů, že u toho nevydrží. Zkusí třeba rok, pak ho to nebaví, pak jde jinam a začne něco jiného, třeba fotbal. Prostě zkouší, ale u ničeho nevydrží tak dlouho, aby z toho mohlo něco být. Je prostě chaotická doba. Ti rodiče taky, když toho nebylo tolik, tak třeba šli ty řízy, chodili na koncerty, chodili tam s těma dětma, byla trošku klidnější doba. Nebylo tolik podnětů. Ted' je příliš všeho. Měla by se doba trošku zklidnit. Míň je někdy víc. Za její doby to nebylo. Nebyly počítače, nebyly mobilní telefony. V době, když ještě učila, tak se prostě tančilo, zpívalo se. Ty rodiny třeba žily víc pohromadě, víc se třeba doma pěstovala hudba, více se zpívalo. Dneska teda tou jaksi hotovou zábavou ani ty děti nerozvíjejí svou fantazii. V podstatě je posadí před televizi a pustí jim hotovou pohádku. Takže si myslím, že je to trošku i tímhle. Je tak neklidná doba, že není možnost vydržet u toho a ty děti někam dovést.“*

Totalitní režim z mého pohledu nijak nepomohl s šířením jejích myšlenek... nebo?

*„Samozřejmě v její době byl problém režim, kdy to šíření jejích myšlenek bylo značně nepodporováno. Ona se vlastně nedočkala toho světového ohlasu, díky tomu, že ta její doba nedovolila ty její myšlenky šířit dál. Což je velká škoda. Kdyby měla možnost, tak by nějaká její škola byla, mohla by mít nějakou soukromou školu. Ona byla veliká osobnost a neměla teda možnost proniknout tady za hranice. Ale zase v rámci republiky si myslím, že byla uznávanou osobností a měla ty prázdninové kurzy pro učitelky a tím, jak byla jednotná metodika, tak zase mohla více let působit prostě ona. Psala ty články a tak. Takže to nebylo zase na druhou stranu tak roztržštěné. Jestli mi rozumíte. Všechno má pro a proti. Ona byla tenkrát uznávaná veličina a byla taková stálice. Psala i ty knížky, psala potom nějaké myslím učebnice hudební výchovy, která potom nějak vyšla.“*

Co se týče jejích materiálů a všeho toho, co napsala, publikací apod., vy jste teď řekla, že by si to zasloužilo nějakou archivaci, že by měl být někdo, kdo se o to postará, kdo to

zveřejní nebo to třeba nějakým způsobem doplní. Napadá Vás někdo, kdo by se mohl té práce nějak zhostit? Samozřejmě by to musel být nějaký odborník, aby rozuměl hudbě.

*„Moc mě nikdo nenapadá, ale možná by stačilo, kdyby to někdo sepsal a uložil to třeba v ústřední knihovně v nějakém archivu. A někde publikoval, že ty a ty materiály jsou k nahlédnutí v archivu, aby to nezapadlo, aby se to neztratilo.“*

Přesně tak, protože třeba já mám spoustu materiálů doma z její ruky psané. Nemohu tedy zaručit, že všechno „přeluštím“ správně, ale upřímně v to doufám.

*„Kdybyste potřebovala, já si myslím, že po ní umím dobře číst. Ona měla zvláštní rukopis, na který je trošku potřeba si zvyknout. A já si myslím, že i ty materiály by zasloužily zdigitalizovat a někde uložit a nejenom ty materiály hudební, ale třeba dejme tomu možná ty dopisy i třeba korespondence s úřadama a tak. Což by mohlo trošku i osvětlit tehdejší dobu. Já třeba teď čtu knihu od Rosemary Kavanové, to byla anglická manželka Pavla Kavana a ona napsala víceméně životopis. Já jsem se teď k tomu dostala a jsou tam věci, které ona píše podle mě úplně pravdivě a osvětlilo mi to spoustu věcí okolo té minulé doby. Jak to opravdu bylo. Ona na tom byla špatně, takže tam je ta špatná strana, ale že by to vneslo trošku dokumenty, a to jsou faktické dokumenty k té minulé době. To by si to opravdu zasloužilo. Kdybych měla čas, já bych, za starého režimu už bych byla v důchodu, teď mám ještě hodně práce, ještě hodně dlouhou dobu budu pracovat. Ale kdybych měla čas, já bych se do toho ráda pustila, protože mám na ni ty vzpomínky. Pro mě znamenala strašně moc. Ona mi tak moc dala.“*

Vzpomenete si ještě na nějaké detaily z doby, kdy Viskupová pořádala vystoupení v divadlech DISK?

*„Ke konci školního roku mělo taneční oddělení samostatný taneční večer. Paní profesorka pronajímala divadlo v DISKU a každý ročník tam měl svoji skladbu, kterou předváděl. V divadle seděli rodiče a byl to celý večer pásma od přípravy až po ty poslední ročníky. Žáčky těch posledních ročníků měly samostatnou taneční skupinu Rytmika, s tou i teda hostovaly na jiných tanečních akcích, a vrcholné číslo byl Varšavský koncert, kdy jsem měla tu čest také tancovat. Takže jsem tancovala na jevišti a byl to pro mě úžasný zážitek.“*

Zahrajete si ještě někdy na klavír? Pro radost? Zavzpomínáte?

*„Ted' už moc nehraju, ale když náhodou stihnu v rádiu Varšavský koncert, tak všeho nechám, sednu si a promítají se mi ty pohyby a to nádherné, jak to bylo, když jsem ho tančila. A to je vzpomínka, kterou do smrti nezapomenu. Mně to dalo tak moc, že já na ty hodiny moc vzpomínám, je mi líto, že moje dcera na ně nemohla už chodit a věřím, že všechny, které jsme k ní chodily, máme podobné vzpomínky. My jsme ty hodiny milovaly.“*

Jak byste zhodnotila finální přínos práce nebo i vlastně celkového působení Boženy Viskupové? Přínos třeba dalším generacím, učitelům, jak Vás to ovlivnilo, co Vám to nejvíc dalo? Jak byste to zhodnotila?

*„Já bych řekla, že to byl velký přínos pro duši. Protože v tom byl pohyb, v tom byla hudba, v tom byla estetika a člověk se někam povznesl úplně jinam nad ten běžný život, nad ty běžné starosti a prostě si tak tančil. Prostě mě to úplně změnilo. Šla jsem někam jinam, starosti zůstaly někde za mnou a byl to jiný krásný svět. Alespoň na chvíli, ale i tak. A ty vzpomínky mi do smrti zůstanou a ty vzpomínky a ty pocity se mi vybaví. A to nikdy nezapomenu. I osobnost, když jsem s ní mohla mluvit, taky nikdy nezapomenu. Ona byla prostě naprosto mimořádná, výjimečná, s vděčností, s láskou a jsem moc ráda, že jsem ji v životě potkala. Kéž by takových osobností bylo víc. Ted' jsou asi jiné osobnosti, ale osobnosti jejího století, takové ty předválečné, před první světovou válkou nebo začátkem století, ony měly těžké podmínky, ale byly optimistické. Paní profesorka mi třeba říkala, že chodili v Roudnici tančit a zpívat. Chodila do Sokola, hrála divadlo. Doma muzicírovali, žili! My dneska máme spoustu všeho, ale oni žili, jestli mi rozumíte...“*

Než se rozloučíme, dovolu mi se zeptat na vzpomínky ze seminářů, které pořádala. Zmínila jste, že jste byla její demonstrátorka?

*„Paní profesorka, co já vím, tak učila obor hudebně pohybová výchova na Pedagogické fakultě pro Učitelství mateřských škol. Učila hodně dlouhou dobu a vím, že si vedla i záznamy. Měla sešit a tam měla všechny žáčky, měla tam docházku. Ona byla velmi pečlivá, všechno si zaznamenávala. Kromě toho učila hudebně pohybovou výchovu v Bambini di Praga, a to několik let. Potom měla jednotlivé kurzy a semináře, kromě toho, když byla teda mladší, tak měla prázdninové semináře, ty měla s Pavlem Jurkovičem. Jednou byli v Chebu, pak ve Znojmě, každý rok se to většinou měnilo. Tam jsem teda nikdy*

*nebyla, protože jsem byla moc malá. Ale potom už vím, že v pozdějším věku ji oslovil Vzdělávací institut Středočeského kraje a uspořádal několikahodinový kurz tady v Základní umělecké škole na Smíchově hudebně pohybové výchovy. Dali to na stránky a přihlásily se učitelky mateřských škol, které o to měly zájem. Byly to buď učitelky, které si ji pamatovaly a byly to už starší dámy a chodily na ty její kurzy do toho Znojma nebo do Chebu, tak ty přišly znova anebo to byly nějaké mladší, které to zajímalo. Já jsem tam s ní byla a byl tam takový sál a byl tam klavír. Paní profesorce bylo tenkrát již přes devadesát a ona vydržela tři hodiny v kuse přednášet!! Nebo dejme tomu s jednou pauzou, protože posluchačky již byly unavené. Hrála na klavír a seděla u něj a povídala to, co učila celý život, ty jednoduché věci, které byly geniální. Rozzářily se jí oči a byl to úplně někdo jiný. Vyzařovala z ní energie. V ní to bylo a ona celý život až do smrti měla touhu předávat to, co se naučila, a to, co získala, ty vědomosti, zkušenosti, předávat to dalším generacím. To je taky úžasné.“*

Nedá se tedy upřít, že byla jak vynikající metodičkou, tak také pedagožkou a proškolila nesčetně pedagogů v hudební sféře.

*„Ona, ač neměla děti, tak těch dětí vychovala hrozně moc. Ona měla neuvěřitelný pedagogický talent. Jak někdo má vědomosti, neumí učit, tak ona měla ty vědomosti a uměla také učit. Já viděla na mé vlastní dceři, která je beran, když jí vysvětlovala nauku u klavíru, kterou jsem já vždycky nesnášela a nechápala jsem ji, tak jí to vysvětlovala naprosto přirozenou formou, že si to dcera osahala a když něco nechtěla, viděla, že prostě nechce, tak od toho odešla a udělala změnu. Prostě byla pedagog i psycholog. To byla taky její úžasná vlastnost, že dokázala odhadovat. A na těch kurzech učila takové úplné základy, že je potřeba s těma dětma začít od metra (metrum), od bušení srdce. Máte tu vlastní pulsaci. Říkala, že děti to mají v sobě, a že se to naučí, a že je teda potřeba v té pulsaci je vést. Měla písničky a tzv. hru na tělo, že měla dvoudobý takt, třídobý takt a čtyřdobý takt. Zahrála ty takty a ty děti hrály na tělo. Pleskání, tleskání apod. A měla to nejprve tak, že učitel stál naproti dítěti. Učitel udělá nějaký vzor a děti dělají ozvěnu. Potom už nedělala učitele, potom to dělaly děti samy. Pak třeba jedno dítě po druhém v kruhu. Pak třeba zahrála první takt a ty děti v rytmu metra samy přesně dodělaly ty další takty. Ona říkala právě těm učitelkám, že je potřeba začít od tohohle, aby si to děti uvědomily, a že to trvá*

*třeba dva až tři měsíce, než se to ty děti naučí. Také říkala, že je potřeba tímto začít každou hodinu a opakovat to a nabalovat. Že je vidět velký pokrok třeba u dětí za ten první školní rok, co všechno se naučily a jak jim to jde samo, když se to podá tímhle způsobem. Dojde se třeba až do písničky, ke které je tedy už nějaká napsaná choreografie, která je k tomu dovede přirozenou cestou. Říkala dokonce, že měla jednu holčičku, která koktala. Přišla sem s ní maminka a ona ji učila podle dvou slov toho metra, a to i nám říkala, třeba květiny. Pampeliška, kopretina, tedy pam – pe – li – ška, ko – pre – ti – na. Takhle tu holčičku učila a holčička přestala koktat. Ona sladila přirozeně tempo řeči. Pak jsme dělali třeba třídobý takt a jména. A my jsme musely každá vymyslet jedno jméno na třídobý takt, a tak to šlo. Ona to s námi opakovala každou hodinu a každou hodinu přidala něco navíc. Vše je absolutně přirozené. Tohle tedy ukazovala těm učitelkám a jak úplně od začátku využít přirozených schopností dětí. K ničemu je nenutit. Škola hrou, ale k tomu vždy ten klavír a živá hudba.“*

Děkuji Vám za rozhovor.

### **Příloha č. 13 – Rozhovor s Jaroslavem Verebem**

Jak dlouho jste znal paní Viskupovou a kde jste se prosím seznámili?

*„Poznáme sa asi od roku 2000. Nevieľ to presne, ale myslím si, že sme sa stretli na jednej hudobnej konferencii a tam nás predstavil. Miloš Kodejška.“*

V úvodu našeho rozhovoru jste mě varoval, že rozhovor nebude nijak obsáhlý, jelikož dokážete odpovědět jen na tři otázky. Jedna z nich se týká přípravy Viskupové na své metodické semináře? Jak je prováděla? Jaké v této oblasti máte informace?

*„Na paní Viskupovej ma osobne zaujal jej postoj a práca napr. k zverenej piesni a jej hlboké ponorenie sa a detailná analýza k tomu, aby hudobne pohybové aktivity diela boli v symbióze. Pamätám si, ako sa mi sťažovala, že melódia jednej mojej detskej piesne jej už niekoľko dní znie v hlave a ona nemôže zaspať. Ráno potrebuje ísť do práce, a preto musí byť fit.“*

Její profese byla jednoznačně také jejím koníčkem. Věnovala jí celý svůj život...

*....„Myslím si, že ľudí si získala aj tým, že sa živo zaujímala o ich konkrétny život nielen pracovný, ale aj osobný. Tešila sa s nimi z úspechov a povzbudzovala ich. Obklopovala sa hudbou, výtvarným umením, pohybom, prácou s mladými a tiež s výnimočnými ľuďmi a to jej dávalo silu a entuziazmus a držalo ju toľko krásnych rokov pri plodnom živote medzi nami.“*

Děkuji Vám za rozhovor.

#### **Příloha č. 14 – Rozhovor s Hanou Halíkovou**

Jak dlouho jste znala paní Viskupovou a kde jste se, prosím, seznámily?

*„Paní profesorku Viskupovou jsem znala, dalo by se říci, čtyřicet let. Poprvé jsem ji zažila jako studentka, tedy jako lektorku, ale osobně jsem se s ní seznámila až později. Poprvé asi v roce 1973, když jsem byla na jejím kurzu v Chebu, kde byla lektorkou. Teprve v roce 1977, kdy jsem již sama organizovala kurz Modernizace hudební výchovy v Chebu, tak už jsem ji měla jako jednu z lektorů, se kterými jsem spolupracovala. Od té doby se s ní vlastně znám až do její smrti.“*

Mohla byste nám přiblížit, jaká byla Viskupová v období studia na konzervatoři?

*„Jaká byla studentka na konzervatoři, těžko můžu znát. Já jsem v té době ještě nežila a na konzervatoři jsem také nestudovala. Navíc nejsem z Prahy, jsem mimopražská.“*

Další otázka směřuje na období druhé poloviny 60. let, kdy paní Viskupovou navštívil pan Poš, který přijel z Maďarska z konference ISMEI s nápadem informovat učitelskou veřejnost o systému C. Orffa. Jak mluvila paní Viskupová o panu V. Pošovi, popřípadě o C. Orffovi?

*„Na druhou polovinu 60. let si nevzpomínám, protože jsem v Praze nebyla a nebyla jsem dokonce ani v republice, takže bohužel. S panem Pošem se neznám. Víím, že o něm všichni mluvili, ale osobně se s ním neznám. Carla Orffa také ne.“*

Můžete nám říci něco o zkušenostech Viskupové s kurzy Dalcroze v Londýně?

*„Vím, že měla nějaké zkušenosti, že chodila do nějakého kurzu, ale bližší informace o tom nemám.“*

Ve kterých věkových skupinách se podařilo podle Vás nejlépe využít České Orffovy školy?

*„Tak rozhodně to byly ty mladší věkové skupiny – hlavně předškolní výchova a první stupeň. Tam se ona rozhodně nejvíce realizovala.“*

Domníváte se, že myšlenky C. Orffa a její české adaptace se plně dostaly „pod kůži“ československého učitelstva?



*„Tady bych řekla, že v té době snad ano. V té době, kdy jsme dělaly my v České hudební společnosti kurzy a semináře, tak to byly stovky učitelek, které prošly našimi kurzy a ty tím byly nadšený. Dodneška poznám, kdo je z té starší generace a kdo absolvoval ty naše kurzy.“*

V čem je to třeba jiné? V čem rozpoznáte práci těchto pedagogů?

*„Používali vše, co se naučili na těch kurzech, používali ty písničky našich autorů, ty orffovské nástroje. Mělo to velký přínos. Potom mě mrzí, že se to tak zhatilo, ale k tomu se ještě dostaneme.“*

Vzpomenete si na nějaké události, jak o nich mluvila paní Viskupová, jak se na konci 60. let a pak v 70. letech prováděla modernizace hudební výchovy, na některé osobnosti?

*„Například Petr Jistel, Pavel Jurkovič, Miroslav Střelák, pan docent Ladislav Daniel s manželkou, profesor Josef Říha z ústecké fakulty, Jaroslav Herden, toho také nemohu opomenout.“*

A co se týká událostí v souvislosti s modernizací hudební výchovy?

*„Určitě to byl podle mého ten orffovský přístup do hudební výchovy, protože třeba na střední škole jsme neměli vůbec hudební výchovu. Byl to úplně jiný přístup hudební výchovy, než jsem zažila já jako dítě třeba. Hlavně se používaly ty hudební nástroje a zapojil se celý kolektiv dětí. Snažilo se ze všech něco dostat. Určitě se začal objevovat i individuální přístup k dětem a zároveň kolektivní forma té výuky. Používaly se zajímavé písničky, motivace a práce s nimi. My jsme přestali dělat ty kurzy asi v roce 1992, to byl poslední znojemský kurz a potom se to přesunulo do Rychnova a už tam nebyla tahle skupina lektorů, přijeli další, mladší, jiní lidé. Přišla doba devadesátých let a každý si mohl udělat živnostenský list a dělat si kurzy, jak chtěl, a to i bez hlubšího vzdělání. Tím se vytratila i ta kvalita toho vzdělávání.“*

Domnívám se, že přes velké nasazení pedagogů kolem V. Poše a dalších modernizátorů se všechny záměry nepodařilo naplnit. Myslíte si, že je to mylný názor?

*„Ano, je to tak, nepodařilo. Vlastně by zaplakali ti lektori, kdyby ještě byli naživu. Zažila jsem mezi nimi ty horlivé debaty po večerech, když se hádali, jestli tohleto nebo tohleto, byli nadšení do věci... poté zemřeli a konec.“*

Pomáhal v 60. a 70. letech náš stát s modernizací hudební výchovy podporou učitelů, v organizování seminářů, nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře?

*„Já mohu mluvit až tak o sedmdesátých, osmdesátých letech, kdy jsme tedy na tom finančně byli v české hudební společnosti velmi dobře a mohlo se konat plno kurzů, seminářů během roku a na všechno byly peníze. To trvalo až do devadesátých let. Později už nebyly peníze ani na naše platy. Ale co se třeba vydařilo, je to, že se na těch seminářích nabízely různé nástroje a mohlo se tam nakupovat. Jezdil tam například pan Štíler z firmy Muzikservis, ten tam přímo nabízel a doporučoval školám, co by si učitelé mohli objednat. Lektori jim také radili například, který druh flétny si mají vybrat apod. Byly na všechno peníze a pochopení pro věc. Bohužel potom byla situace už horší. Na konci tisíciletí už nebyly peníze na nic, ani na ty kurzy. Přestaly se konat i celostátní kurzy. Spíše se lektor pozval do jednoho místa. Prostě nastala horší situace. Takže v těch předešlých letech za té totality, je to paradoxní, ale na tyto účely bylo peněz dost. Stát přispíval.“*

Jak se paní Viskupová připravovala na své metodické semináře? Jak je prováděla? Jaké v této oblasti máte informace?

*„Podle mě kladla důraz hlavně na ten předškolní věk, že se musí začít v tom raném školním věku a odtud vlastně vychovávat dál. Absolvovala jsem s ní několik hodin s mojí dcerou a ta z toho byla nadšená. Dodneška vlastně si na to ráda vzpomíná. Vždy používala v každé hodině Orffovy nástroje. To dávala jen některým dětem. Třeba dvě, tři šikovné děti hrály a ostatní tancovaly. Měnily se tedy ty role. Pracovalo se v několika skupinách, namnožila dětem své i jiné písně a s těmi písněmi pracovala jak pohybově, tak hudebně. A vím, že mi vždycky zdůrazňovala, že je důležité, jak se ta hudebně-pohybová výchova vede, aby to nebylo jenom takové tančení, ale aby tam byla spojitost s tou hudbou a s tím rytmem. Pamatuji si, že třeba řekla, ať přivedu novou lektorku. Když přišla, tak se hned ptala, jaké má vzdělání. Měla obavy, aby to nevedla jenom nějakým směrem, nějaké tancování prostě. Chtěla si vždy prověřit toho člověka, aby měl kvalitní přístup. Byla hodně přísná. Ve všem musela mít svůj řád. Patřila rozhodně k těm kvalitním lektorům.“*

Vzpomenete si, jaký měla názor na stav hudebního vzdělávání všeobecného (ZŠ) a odborného (ZUŠ nebo konzervatoře) v novém tisíciletí?

*„Já už jsem v tom novém tisíciletí nebyla moc v kontaktu, protože jsem ty kurzy přestala dělat. Jak říkám, již na to nebyly peníze, takže jsem potom musela jít učit. Nechala jsem si jen jeden letní kurz v Pelhřimově s Pavlem Jurkovičem, ale během roku jsem už přestala pořádat tyhle semináře, protože se to finančně nerentovalo. Už jsem se s ním pak vídala jen někdy.“*

Na předškolním vzdělávání a výchově nejvíce záleží, jaký bude příští člověk. Jak se dívala na prvopočátky hudebního rozvoje u dětí prostřednictvím myšlenek C. Orffa?

*„Je otázka, jestli se Orff používá ještě na nějaké škole. Tak někde asi ano, ale nebude toho asi moc, protože hudební výchova je zatlačována do pozadí a byla i v době, kdy já jsem učila, tak byl často názor: „Tak místo hudebky bude něco jiného. Hudebku zrušíme...“ apod. Vždy stála bokem. A to už byl rok 2008-9. Je to spíše horší, než to bylo...“*

Mohla byste uvést tak pět osobností, které stály v onom obrodném procesu zápasu o lepší hudební vzdělávání?

*„Petr Jistel, Pavel Jurkovič, Miroslav Střelák, Ladislav Daniel, Bohunka Danielová, Josef Říha, Václav Žilka, Jaroslav Herden, Lenka Pospíšilová, Jana Žižková, Rafaela Drgáčová.“*

Zbývá nám prostor pro doplnění osobních vzpomínek. Je něco, co byste chtěla, aby o paní Viskupové ještě zaznělo?

*„Paní profesorka byla primový člověk. Sedávaly jsme a povídaly si společně večer o všem možném. Vyprávěla o manželovi, o životě. Byla celkem laskavá a milá, ale byla velmi přísná. Nikdy neslevila ze svých požadavků na studenty. Stála si vždy za svými názory a dokázala se se svými kolegy rvát o svoji pravdu. Ráda na ni vzpomínám.“*

Děkuji Vám za rozhovor.

## **Příloha č. 15 – Rozhovor s Eliškou Trojanovou**

Jak dlouho jste znala paní Viskupovou a kde jste se, prosím, seznámily?

*„S paní profesorkou Viskupovou jsem spolupracovala od roku 1989, kdy jsem nastoupila do ZUŠ Malá Štupartská (nyní U Půjčovny) a často jsme se stýkaly. Dostala jsem se na její hodiny na základě doporučení její žačky, která k ní docházela jako malá.“*

Mohla byste nám přiblížit, jaká byla Viskupová v období studia na konzervatoři?

*„Konzervatoř jsem nestudovala, takže nevím. Vydala jsem se poněkud jiným směrem. Vystudovala jsem FFUK, obor etnografie-jugoslavistika a pedagogika-psychologie.“*

Můžete nám říci něco o zkušenostech Viskupové s kurzy Dalcroze v Londýně?

*„Pokud vím, tak využívala ve své práci zkušenosti ze studia u Carla Orffa a také, ano, u Dalcrozeho. Dala mi nějaké studijní materiály z dob studií u Dalcrozeho a ty vám mohu poskytnout. Víím, že doma vyučovala děti na orffovy nástroje a tyto metody ve výuce uplatňovala.“*

Ve kterých věkových skupinách se podařilo podle Vás nejlépe využít České Orffovy školy?

*„Nejlépe využívala České Orffovy školy u dětí od osmi let do patnácti let. Tyto metody u nás rozvinul po ní především Pavel Jurkovič a nyní v nich pokračuje Jana Žižková v ZŠ s rozšířenou hudební výchovou.“*

Jaká byla ke konci 60. let atmosféra mezi učiteli hudební výchovy v Československu?

*„Nepamatuji si v dětství (jsem ročník 1949), že by mě hudební výchova nějak zvlášť oslovovala. Už 25 let jezdím s dětmi a teď už s vnoučaty na kurzy „Hraje celá rodina“ a teď „Rodina v jednom kole“, kde probíhají kurzy hry na Orffovy nástroje, hudby, zpěvu a tance a založil je Pavel Jurkovič a paní Rákosníková. Hudba a pohyb děti oslovuje a moc je to naplňuje.“*

Vzpomenete si na nějaké události, jak o nich mluvila paní Viskupová, jak se na konci 60. let a pak v 70. letech prováděla modernizace hudební výchovy, na některé osobnosti?

*„Existuje Česká Orffova společnost a české učitelstvo tuto metodu (orffovu) bohatě využívá. Třeba Lenka Pospíšilová.“*

Domnívám se, že přes velké nasazení pedagogů kolem V. Poše a dalších modernizátorů se všechny záměry nepodařilo naplnit. Myslíte si, že je to mylný názor?

*„Pohybují se v prostředích, kde se tyto záměry podařilo naplnit.“*

Jak se paní Viskupová připravovala na své metodické semináře? Jak je prováděla? Jaké v této oblasti máte informace?

*„Paní profesorka se připravovala velice pečlivě, zažila jsem to ve Znojmě ve sféře tance a vždy mi to moc dalo a její písničky a rytmizovaná říkadla, tance, choreografie patřily mezi dětskými tanečníky mezi nejoblíbenější. Často jsme se scházely u ní a probíraly různé zkušenosti z praxe. Já jsem při svých lekcích vycházela vždy z těchto jejích publikací „Hudba a pohyb“ a „Hudebně-pohybová výchova a zpěv“.*

Vzpomenete si, jaký měla názor na stav hudebního vzdělávání všeobecného (ZŠ) a odborného (ZUŠ nebo konzervatoře) v novém tisíciletí?

*„Někdy bývala kritická, jak se v rodinách málo zpívá, ale její hodiny byly balzámem na duši a dětem hodně předávala. Ve školství to hodně záleží na učitelích, řediteli, jak je škola vedená, ale dnes už si myslím, že se učitelé hodně posunuli a hojně navštěvují semináře s Orffovou školou a vzdělávají se.“*

Na předškolním vzdělávání a výchově nejvíce záleží, jaký bude příští člověk. Jak se dívala na prvopočátky hudebního rozvoje u dětí prostřednictvím myšlenek C. Orffa?

*„Z vlastní zkušenosti vím, že je potřeba začít už u předškolních dětí a paní profesorka měla vlastní písničky, které dětem a jejich psychice přesně sedly.“*

Mohla byste uvést tak pět osobností, které stály v onom obrodném procesu zápasu o lepší hudební vzdělávání?

*„Pavla Jurkoviče, paní Rákosníkovou, Evu Kröschlovou. Ty jsem i osobně poznala.“*

Zbývá nám prostor pro doplnění osobních vzpomínek. Je něco, co byste chtěla, aby o paní Viskupové ještě zaznělo?

*„Paní Božena Viskupová byla výborná muzikantka, pedagožka, skladatelka, choreografka a autorka dětských písniček. Zkrátka báječný člověk!“*

Děkuji Vám za rozhovor.

## **Příloha č. 16 – Rozhovor se Zuzanou Janetzkou**

Jak dlouho jste znala paní Viskupovou a kde jste se, prosím, seznámily?

*„Profesorku Boženu Viskupovou jsem znala od roku 1983, kdy jsem začala navštěvovat její hodiny hudebně-pohybové výchovy jako žačka.“*

Vzpomínáte si na období druhé poloviny 60. let, kdy paní Viskupovou navštívil pan V. Poš, který přijel z Maďarska z konference ISMEI s nápadem informovat učitelskou veřejnost se systémem C. Orffa? Jak mluvila paní Viskupová o C. Orffovi?

*„Nepamatuji, neboť jsem ještě nebyla na světě. Narodila jsem se 22. 11. 1979. Paní Viskupová mluvila vždy o C. Orffovi kladně, jeho metodu uplatňovala při své výuce hudebně-pohybové výchovy. Věřila, že touto metodou naučí nejmladší děti správně slyšet a cítit hudbu a propojovat ji zároveň s pohybem.“*

Měla zájem tyto nové trendy včlenit do své pedagogické práce? Jak se jí to podařilo?

*„Paní profesorka Viskupová měla velký zájem o včlenění nových trendů dle Orffovy metody. V aplikaci metody byla velmi úspěšná, hravou formou učila své žáky včetně mě porozumět základům hudební a pohybové výchovy.“*

I když se přímo nepodílela na vzniku české adaptace Orffovy školy, vzpomínáte si na nějaké události, jak ke vzniku tohoto díla přispěla?

*„Jednoznačně přispěla propagací metody C. Orffa, pořádala semináře a přednášky včetně praktických nácviků pro učitelky MŠ, ZUŠ a ZŠ. Některých seminářů jsem se také zúčastnila, protože jsem paní profesorce byla nápomocna při demonstraci ukázek hudebně-pohybové výchovy.“*

Ve kterých věkových skupinách se podařilo nejlépe využít České Orffovy školy?

*„Nejvíce v předškolním věku a popř. na 1. stupni ZŠ.“*

Pomáhal v 60. a 70. letech náš stát s modernizací hudební výchovy podporou učitelů, v organizování seminářů, nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře? Vzpomenete si na její iniciativy v tomto smyslu? Jak se paní Viskupová připravovala na své metodické semináře? Jak je prováděla? Jaké v této oblasti máte informace?

*„Profesorka Viskupová měla svůj osobitý způsob, jak předat zkušenosti těm nejmladším. Díky různým pomůckám uměla dětem přiblížit rytmus, noty, pohyb... Myslím, že stát pomáhal podporovat tyto aktivity tím, že umožnil uspořádání různých seminářů na toto téma. Ale to je pouze moje domněnka.“*

Pomohly myšlenky C. Orffa ke změně směřování hudebně pohybové výchovy?

*„Určitě ano.“*

Na předškolním vzdělávání a výchově nejvíce záleží, jaký bude příští člověk. Jak se dívala na prvopočátky hudebního rozvoje u dětí prostřednictvím myšlenek C. Orffa?

*„Vnímala je jako naprosto žádoucí a nutné pro výuku předškolních dětí.“*

Mohla byste uvést tak pět osobností, které stály v onom obrodném procesu zápasu o lepší hudební vzdělávání?

*„Velkou osobností byla jistě právě profesorka Božena Viskupová, dále vím, že její práci prosazoval a podporoval Miloš Kodejška, který působí na Hudební katedře Univerzity Karlovy.“*

Děkuji Vám za rozhovor.



## Seznam obrázků

Obrázek 1	Gymnastické polohy, Viskupová, 1972, s. 17.....	30
Obrázek 2	Schéma třídlílné formy v pohybovém provedení, Viskupová, 1989, s. 33.....	34
Obrázek 3	Stará francouzská píseň, Viskupová, 1989, s. 35.....	34
Obrázek 4	Správné kladení chodidla ve formě „větvičky“, Viskupová, 1972, s. 30. ....	47
Obrázek 5	Rytmická cvičení s deklamováním slov, Viskupová, 1972, s. 69.....	49
Obrázek 6	Chůze „starého“ a „mladého“ strýčka, Viskupová, 1972, s. 78. ....	50
Obrázek 7	Notový příklad na dvoutaktové rytmičné cvičení, Viskupová, 1972, s. 99. ....	51